IL BARETTI

LA RIVOLUZIONE LIBERALE
Settimanale
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE
Anno II — N. 6-7 — Aprile 1925

Numero doppio dedicato alla letteratura francese del Novecento

SOMMARIO: G. Debenedetti: **Proust.** — Oreste: **In morte di Jacques Rivière.** — A. Rossi: **Paul Valéry.** — ***: **André Gide.** — Sibilla Aleramo: **Comtesse de Noailles** — U. Morra di Lavriano: **Giraudoux.** — E. Montale: **V. Larbaud.** — A. Grande: **Morand.** — L. Ferrero: **Il teatro.** — A. Cajumi: **I Critici.** — S. Caramella: **Il bergsonismo.** — L. Emery: **I ragionamenti di Alano.** — N. Frank: **Poeti cubisti.**

PROUST

I.

Proust ha quasi terminato il suo turno di autore alla moda: dunque, si può parlare di Proust. Il vezzo, adesso, è di stroncarlo, o quasi: quanto meno, di far sentire che la sua causa è, da un pezzo, *res judicata* e che perfin le censure che gli si possono muovere sono risapute da tempo. Dicono, per esempio, così: — quel Proust che, dopo tanti anni e tante centinaia di pagine stipatissime, non ha finito ancora di raccontarci i casi suoi — oppure: — tregua, tregua con codesto Proust che si accinge a smontare i congegni del « bel mondo » parigino e si dà l'aria di fare delle rivelazioni su certa « franc-maçonnerie d'usages » e « héritage de traditions »: segreti di Pulcinella! che a Parigi qualunque persona di qualità li conosce tutti. — (Quasi che il romanzo di Proust debba considerarsi come una novissima versione dei *Misteri di Parigi*, rovesciata sullo sfondo del *faubourg St. Germain*). Dicono coteste cose, o altre tali. Vero è che ormai, con Proust, si sono ridotti ad avere cattivo gioco i professionisti della «scoperta» di novità letterarie; che sono poi quelli che amministrano ai poeti, nuovi venuti, la cresima di una prima nominanza. Proust: ormai tutti sanno di che si tratta. E la sua « fortuna » è forse entrata in quella crisi, da cui i discordi clamori del successo immediato usciranno composti e armonizzati nel più probo e scorio giudizio della *vera* gloria. Frattanto, cessata l'invasione dei turisti frettolosi, pare che, in un'aria rifattasi propizia e consenziente e fedele, tornino a fiorire i soavi biancospini delle siepi, *du côté de Méséglise*. E fiorisce, sulle vetrate della chiesa di Combray, l'apoteosi delle dame e dei signori onde quella terra fu illustre; e fioriscono i santi sulle guglie della cattedrale di Balbec. Swann con la sua galanteria che a noi pare un poco *vieux jeux*, tanto è squisita ed attenta, riaccompagna ogni sera la sua Odette; o s'illude di essere assorto in chi sa che gravi cure se, quando i pensieri gli fanno d'improvviso « scena vuota », si metta a rasciugare, con volto pensieroso, il suo monocolo; o tenta redimersi dall'umilazione di tante pene d'amore perdute per una poco spirituale donna, volgendo la mente ad uno studio che si propone di compiere, sulla pittura di Ver Meer. Lungo la marina di Balbec passa Albertine, sportiva ed altera, tra la *petite bande* delle amiche sue, *jeunes filles en fleurs;* mentre, di quella medesima marina, Elstir pittore ricrea la gloria e l'incanto sulle sue tele divinatrici.

Si cita a caso. Un indice dei *morceaux choisis* di Proust l'abbiamo tutti in mente; nè stenteremmo a metterci d'accordo sulle preferenze. Quella che conta, è la grande docilità con cui l'opera di Proust si assoggetta ad essere smembrata in *morceaux choisis*. Pure essa presenta, se altre mai, il carattere della continuità; ed in tal misura, che sembra affatto invisibile a chi ne segua l'ininterrotto, e quasi fatale, fluire. L'episodio non vi nasce come episodio, con qualche suo specifico colore e suono ed aspetto che lo sollevino sul contesto: anzi, il flusso del romanzo si serba indifferente al formarsi degli episodi nè si arresta, per isolarli, in pause di attesa che li precedano od in silenzi raccolti che li seguano. O forse che la continuità del dire proustiano è fittizia ed accessoria? è continuità della trama o di qualche altra macchina destinata a surrogare la continuità dell'ispirazione: continuità della terra calva e sassosa che, nel prato rado, si mostra tra le erbe? o si tratta, sì, di vera continuità, ma indifferente e simile alla voracità di certi mostri favolosi che si nutrono di alberi e pietre e paracarri: un potere di assorbire, senza scelta, qualunque materia e di ridurla tutta a un denominatore comune? ne uscirebbe una sequela vermiforme di anelli tutti uguali, infilati l'uno dopo l'altro; ed allora avrebbe ragione Paul Valéry che, in una conversazione riferita dal Cecchi, proponeva di sottoporre il romanzo di Proust all'esperimento che fanno i ragazzi coi vermi: mutilarlo di intere parti per constatare che la fisionomia non ne muta. Senonchè l'intenzione con cui ci accade spesso di evocare questo o quel tratto del romanzo proustiano, non tanto mira ad operare una scelta antologica, quanto ad immetterci direttamente nel cuore dell'opera di Proust, a farci respirare col ritmo di essa. *La Recherche du temps perdu* si lascia ridurre a frammenti perchè ogni suo frammento basta, in un certo senso, a indicarla tutta intera. Se ci proviamo a staccare un episodio da qualunque altro romanzo, sempre ritroveremo i segni della frattura: faccie scabre e sparse dei mobili luccicori della pietra grezza, che domandano di venire riconnesse con le faccie complementari da cui furono disgiunte. Ma un episodio di Proust non si isola tra due fratture, bensì risolve, trepido, in due echi e dolcemente vi si perde: e nell'una, par che palpiti la moltitudine sonora di tutte le figure precedenti; e nell'altra, che siano presentite le persuasioni liriche ed i germi da cui sorgeranno le figure seguenti. Con la debita discrezione, la *Recherche* può paragonarsi a quelle curve di cui i geometri sanno ricostruire l'andamento, quando ne conoscano un solo tratto; perchè, come dicono, ciascun tratto vale a denunciare la legge e la ragion del moto onde la curva fu descritta. Qualche volta, scorrendo su sè medesima, essa si annoda in una linea più attraente, su cui piace indugiare alquanto, ma quell'amabile disegno sta a provare, oltre che se stesso, tutto il resto del tracciato.

Un wagneriano, se gli richiamate i nomi, anche soltanto i nomi, di *Incantesimo del fuoco* o di *Preludio e morte di Isotta*, produce in sè un certo equivalente fulmineo di tutte le musiche di Wagner, e di tutte le estasi e di tutti i rapimenti cui essa adduce: tutti quei Walhalla raggianti al sommo di eterei e sonori arcobaleni. Meglio che di un *pot-pourri* istantaneo, si parlerebbe di un vero mito della musicalità wagneriana: mito pregnante, simbolico e perfino leggermente esoterico, quale poteva riuscire, poniamo, per la fantasia pagana, una figurazione di Venere, adorata come patrona del tempo di primavera: la curva di un braccio proteso nell'aria chiudeva, nel suo molle giro, tutte le voci e gli effluvi e i sorrisi e gli amori della nuova stagione. Sentimenti analoghi proverà il lettore di Proust quando gli venga ricordato un punto qualunque della *Recherche*: le pagine sullo stile di Bergotte, puta caso, o la serata dei Guermantes all'Opéra. Certo, di ogni artista che ci sia famigliare, noi possediamo, in qualche regione conosciuta della nostra coltura, una cifra che, fino a nuovo ordine, ce lo rappresenta. Ma bene spesso è forza — chi non si contenti di sommarie approssimazioni — ritrovare, nel cuore di codeste cifre, le rappresentazioni particolari che esse condensano: così ritrovate, tali rappresentazioni rendono nuova luce, e si mantengono al calore di fusione, pronte a ridisciogliersi e ad orientarsi nel senso complessivo dell'opera che le reca. Con un ritmo siffatto, vedremo volta a volta la cifra di Flaubert concretarsi nella immagine della diligenza che conduce Emma Bovary a Rouen, o nella musica l'idillio tra Frèderic Moreau e Rosannette; o il *nostro* Verdi risolvere, caso per caso, nel terzo atto di *Aida* o nel preludio della *Traviata*. Invece per Proust, come già per Wagner, quella cifra vuole mantenersi in una complessità insolubile e rifiuta di essere distesa in figure particolari e discorsa per elementi analitici. Non si dipana; ma ha virtù di ricreare per noi, in un *fiat*, tutta intera l'opera del maestro.

Per tentare di intenderci rapidamente, diciamo che Proust ammette di essere quintessenziato in una certa musica continua, in un riconoscibile tono, nel quale tutto il suo romanzo è sommerso. Un vero « tono Proust ». Che si rivela attraverso qualsiasi frammento: non si esaurisce in alcuno. Ed esercita suggestioni così imperiose, che vien fatto di attribuirgli un'esistenza sua propria: staccata, astratta ed oggettiva. Basterebbe, in proposito, ricordare la strana necessità a cui soggiace chiunque rievochi un tratto della *Recherche*. Se volesse rammentare un episodio di Balzac o di Dostojewskji, costui si contenterebbe di fornircene un riassunto; ma, trovandosi alle prese con Proust, cambierà voce e imprimerà certe larghe inflessioni al suo dire e tenterà di smorzare le parole, suggerendole con un timbro velato e spento, simile a quello di persona dolente e alquanto remota. Si adoprerà cioè a comunicare almeno la nostalgia di un'intonazione che era nell'originale, e che, nelle parole sue, si è dissipata. Nè si tratta dello scrupolo di chi, citando, si trovi avere disfatto un bel verso in una prosa informe e sgraziata: che, in questo caso, il canto perduto par che si trovi ancora nelle possibilità di quella prosa, quasi un limite di superiore perfezione ch'essa potrebbe tentare di conseguire ancora. Con Proust, sembra di avere rapito parole e figure da un universo dove vivevano in una delicatissima palpitazione e di esiliarle in un mondo povero e duro e sordo.

Nel tono proustiano si entra magicamente, fin dalla prima battuta del romanzo. Quando si legge nella prima riga di *Du côté de chez Swann*: « *Longtemps je me suis couché de bonne heure* », si ha l'impressione che il colpo di bacchetta di un invisibile direttore di orchestra abbia smossa la cellula sonora che propagherà la sua vibrazione indefinitamente, come un sasso lanciato dentro un'acqua calma. Tutta la *Recherche*, col suo meraviglioso pullulare di figure dettagliate, di particolari e notazioni penetranti, è decisa da questo stato di trepidazione musicale che Proust ha comunicato alla sua atmosfera. Subito, per controllare ed addomesticare il miracolo, egli cerca di descriverlo e simboleggiarlo in una materiale vibrazione sonora, procedente da una causa fisica, dilatantesi per una estensione determinata: « ... j'entendais le sifflement des trains qui, plus ou moins eloigné, comme le chant d'un oiseau dans une forêt, relevant les distances, me décrivait l'étendue de la campagne déserte.... ». Si pensa un poco alla « brume doucement sonore » che Debussy aveva musicata in alcun suo preludio: ma poi si era fermato a indicare — con movimenti di melodia appena accennati e trascorrenti come brividi leggeri — qualcuna delle suggestioni che potevano sorgerne. Per contro, la « brume doucement sonore » di Proust si concreta e si condensa in aspetti definiti, si modella e *diventa* successivamente tutte le *cose* onde il romanzo è pieno; inscrive la sua vibratile sostanza entro linee di chiaro disegno. La magia poetica di Proust consiste tutta, si direbbe, negli offici e nei riti con cui egli mantiene diffusa e viva e riconoscibile la sua trepida atmosfera; la quale poi da sola, come per sè stessa mossa, sembra consegnarsi a forme precise; con la volubile noncalenza, con la inconsapevolezza delle nuvole quando compongono i loro giochi figurativi, in preda alle plasticatrici fantasie del vento. Indifferentemente le nuvole, sullo schermo del cielo, avvicendano montagne e poi alberi e poi case e poi volti d'angeli. Così, nel romanzo di Proust, la grazia, poniamo, di un pesco in fiore cede il luogo che essa occupava in pieno « primo piano » ad un tratto della psicologia di Saint-Loup. Ed è questa la ragione del particolare modo di comportarsi dei personaggi di Proust: i quali entrano in scena di sbieco, furtivamente: e solo più tardi, senza che essi si siano dati la pena di compiere alcun *tour de force*, ci accorgiamo che erano personaggi importanti: per la frequenza delle loro venute in scena, o per il peso delle circostanze a cui li abbiamo veduti partecipare. Ma, per esempio, nello *Swann*, la *fille de cuisine*, quando compare per la prima volta, non prende nè più nè meno di rilievo che lo stesso Swann, o che la ragguardevolissima Françoise.

La vasta sinfonia che fascia tutto il romanzo di Proust, ha un potere ancora più toccante. Perchè, intorno alle figure che sono emerse dal suo seno, non si arresta nè desiste dal palpitare: nè concede che esse si fissino mai. La sua animazione piena e sostanziosa segna, dietro le figure, la presenza di un'anima e perfino il posto che tale anima occupa. Mantiene le realtà che ha evocate in una ansia presaga, le persuade a confessarsi, a trovare voci affini, a scoprire presenze affettuosamente sorelle che rispondano ai loro richiami. E poi corona essa medesima i presagi e le attese, risolvendo la sua sonorità ancora indistinta in tanti piccoli tocchi calzanti e sensuosi: che rivelano, dentro ogni cosa che il romanzo sfiori, quelle qualità, quei particolari squisiti, che credevamo perduti o irreperibili e che ritroviamo con tanta ammirazione. Intorno ad ogni realtà che in essa cada, — si tratti pure della cosa più materiale o grossa o inerte, — la sinfonia Proustiana scava degli spechi pieni di echi donde esce l'anima profonda e segreta di quella realtà: come, nelle favole antiche, si affacciava fuor delle grotte sonore, per chi sapeva destarla, la Ninfa abitatrice. Non un'anima generica, ma proprio un'anima umana: fatta come la nostra, con risentimenti che somigliano ai nostri. Valga un esempio che è dei più vistosi, ma che non costituisce un movimento eccezionale, anzi è regolarissimo, nella scrittura del Nostro. I biancospini sfioriti di Balbec non si contentano di costeggiare decorativamente la strada lungo la quale il giovane Proust passeggia; ma si mettono a dialogare con lui, ad interrogarlo ed a rispondergli, e lo invitano a ritornare per la fioritura dell'anno prossimo. Infine, all'atmosfera della *Recherche* potrebbero trasferirsi le qualità che Proust osservava nell'aria della piccola città militare di Doncières (*De côté de Guermantes* I): un'aria che si è abituata talmente ad ospitare suoni guerrieri che ha finito col « contracter une sorte de perpetue vibratilité musicale et guerrière » dove «le bruit le plus grossier de charriot ou de tramway se prolonge en vagues appels de clairons ». Anche nella *Recherche*, « le bruit le plus grossier » si diffonde e si spiega nelle voci di un'anima che inconsapevolmente tale rumore in sè racchiudeva. Di modo che le più sottili e preziose trovate, in Proust, ci commuovono ma non ci colpiscono di stupore, come accadrebbe se le incontrassimo presso altri poeti: perchè non giungono quali sorprese o felici accidenti o, come si dice, terni al lotto: erano già implicite nella sinfonia di cui Proust ci aveva trasmesso il fremito e non ne costituiscono se non il mirabile chiarimento. Ed hanno, per altro, il patetico di una voce umana che articoli un suono presentito, ma ancora vago. Come Wagner, Proust scava, davanti la scena, un suo golfo mistico dove viene tramata la musica che, attimo per attimo, crea e dirige il dramma: e, per l'ideale orchestra proustiana si giustificherebbe altrettanto bene l'osservazione che, alcuna volta, Mallarmé avanzava a proposito di quella wagneriana: « si l'orchestre cessait de deverser son enfluence le mime resterait, aussitôt, statue ».

Di cotesta aura musicale l'autore ci aveva rivelato il segreto in quelle *Journées de lecture* che sono, anche cronologicamente, una vera prova avanti lettera della *Recherche*. Ivi è risuscitato l'incanto di quella che è stata l'età dell'oro per la lettura: l'infanzia, che un libro diletto bastava a rapire ed ismemorare. Il fanciullo si sentiva, allora, straniero a tutto il mondo d'intorno: lasciava a malincuore il libro per sedere a mensa tra parenti ed ospiti; ed i riti a cui assisteva, della mensa, gli si fermavano negli occhi ma non giungevano al cuore perduto ancora dietro le immagini del libro. Le parole che udiva gli penetravano in un orecchio che non gli pareva suo; le delizie primaverili del parco valevano a pena per offrigli un angolo raccolto dove riprendesse la lettura interrotta. Ma ora ciò che gli era sembrato vano ronzio del mondo circostante, e pettegolo cicalecciо dei famigliari ed inutile pompa di colori e di forme delle cose, gli si rivela come la vera e superstite e durabile poesia di quei giorni remoti. L'attenzione del fanciullo lettore era stata come una guaina sensibile che, dentro di sè, imprigionaya il suo principale oggetto, cioè la lettura, e su di esso faceva convergere tutti i suoi poteri sensitivi. D'intorno, frattanto, senza saputa del fanciullo, rumori voci e presenze s'insinuavano con cautela in qualche parte dell'anima che, beatamente divagata ed oziosa, resisteva al comando della volontà e perfino all'imperativo del piacere che le avrebbero imposto di concentrarsi tutta sul libro. Agli amabili inviti del mondo reagivano strati inconsapevoli della coscienza; che registravano quegli inviti, senza nemmeno curare di autenticarli con un nome, sublimandoli nel vago fluido di una musica indefinita. E', questa musica, la sinfonia proustiana: il « tono Proust ». Egli la ritrova e la riconosce adesso, accingendosi a ricordare le lontane *journées de lecture*. L'oggetto precipuo dell'attenzione di allora, adesso non lo tocca più: è vuota quella guaina, ma i poteri sensitivi di che era dotata, la attraversano e si diffondono per la sua faccia esterna ad esplorare l'atmosfera che la circondava. E non importa, ora, che quella musica si ritraduca negli identici strumenti che l'avevano prodotta in origine; non importa che trovi i suoi equivalenti plastici e figura-

tivi proprio negli aspetti e nelle forme donde essa era nata primamente. Non ci dobbiamo chiedere — e il precisare la domanda ne rivela già l'assurdo — se le luci, i colori, gli odori che Proust ci descrive siano quelli *veri*, quelli che *veramente* brillarono e gli sorrisero al tempo della sua fanciullezza. Autentico romanziere, e non storico nè scrittore di memorie, egli ci offre, per un fatto od una sensazione od un sentimento, particolari e notazioni *verosimili* e riesce, con l'artifiicio di giuste intonazioni e di adeguati ambienti, a farci scambiare il suo *verosimile* col nostro *vero*.

La *Recherche* è tutta costruita su movenze identiche a quelle da cui nascono le *Journèes;* sempre l'autore parte in cerca di un'antica attenzione che ha smarrito il suo oggetto primitivo e che non ritrova se non la musica nella quale, senza darsene per intesa, si era allora lasciata calare. Le *Journées*, del resto, non sono se non una *Recherche* troncata alle prime pagine, con già tutti i temi che ritroveremo in *Du côte de chez Swann*: il giardino che sarà poi il giardino di Combray, l' interno della casa di villeggiatura con una *grand'tante* che somiglia affatto alla *grand'mere* della *Recherche*. E, quando vorrà dare principio al romanzo, Proust prenderà le mosse dall'attenzione che, fanciullo, egli volgeva a catturare il sonno renitente e ritroverà, per questa via errabonda e distratta, l'ambiente serale e notturno della casa di Combray, della propria stanza di Combray. Poi, per seguitare, andrà in traccia del gusto di un pezzo di *madeleine* inzuppato nel thè. E così avanti. Si darebbe ragione a Rivière che riassume Proust nella figura dell'uomo che non pratica tagli nella realtà, che non si preoccupa di sceglierví ciò che lo attrae o lo interessa o lo soddisfa, e di respingere il resto; senonchè tale devozione che non conosce preferenze, questo *sentire* tutto, percepire tutto, senza eccezione, questa — diceva Rivière — « sérénité presque insupportable du regard » vogliono essere considerati come il rovescio e la resipiscenza di una passata attenzione che aveva tutto escluso, per prendere di mira un solo oggetto. In seguito a siffatto rovesciamento, a siffatta resipiscenza, *le temps perdu* in una lunga serie di interessamenti particolari e limitati, viene *rétrouvé*.

II.

Hanno voluto, taluni, fare della memoria la preponderante facoltà di Proust. Impropria formula: massime se sia stata escogitata a spiegare la stupefacente ricchezza di particolari che pullulano intorno ad ogni argomento toccato dalla *Recherche*. Proust non musica affatto un libretto fornitogli dalla memoria. Del resto, segnalando il valore di pura *verosimiglianza*, e non di verità storica, delle descrizioni proustiane, abbiamo già — per questo lato — messa fuori causa la memoria, che sarebbe la naturale depositaria della verità storica. Ma coloro che hanno fatto, di Proust, principalmente il poeta della memoria, avranno avute intenzioni più sottili: che vale la pena di discutere.

Tutti i poeti hanno fornito, a modo loro, una riprova ad un esempio del vecchio adagio: *primum vivere, deinde philosophari*, scandendo sul ritmo binario di quell' adagio i momenti successivi secondo cui si è sviluppata, in una cronologia più o meno rigorosa, l'opera loro: prima vivere, e poi rendere lirica testimonianza delle cose vissute. Ma i due poli del vivere e dello scrivere pare che Proust li abbia toccati in più speciosa maniera e che, del suo passaggio dal primo al secondo, abbia fatta addirittura la ragione del romanzo suo. Prima la vita, e soltanto la vita; poi l'arte che si piega a rimembrarla: e questa è un poco la morale critica di quella leggenda, di colore leggermente estetizzante, che narra di un Proust chiuso in una stanza a doppia parete, esule dal mondo, e volto solo alla composizione della *Recherche*. Gli altri romanzieri sensibilmente avevano redente le esperienze della loro vita nelle favole dei loro eroi: talchè gli eroi non apparivano semplici mandatari dell'autore ambasciatori di ricordi suoi, dei quali non portavano pena: il materiale mnemonico che fosse, per avventura, entrato a plasmare i loro temperamenti o caratteri aveva fatto blocco con essi e smarrite le natie sembianze. Nella compagine narrativa non si potevano più discernere, se non viziosamente, — a titolo di indiscrezione o di pettegolezzo — eventuali documenti della vita dell'autore; più o meno belle e buone invenzioni erano, che si giustificavano come aspetti artistici, coerenti ed umani della vita dell'eroe. Proust, all'incontro, non si costituisce — dicono — dei testimoni che vengano a sollevare la sua esperienza personale a trasfigurazioni fantastiche: quella esperienza, egli la consegna immediatamente al suo romanzo come *cosa ricordata*. E scrive, dunque, il romanzo della memoria. Ma allora va perduto uno dei caratteri, a nostro avviso, fondamentalissimi della *Recherche*. La quale si presenta come un corteo fantasmagorico, vera e propria *féerie*, di tutte le piccole cose e sensazioni e fatti che, sulle carte di Proust, auspice la persuasiva musica in cui egli li ha sommersi, hanno trovata l'anima loro: il genietto complicato e vario che li riempie, con tutta la vicenda ricca e mutabile dei suoi moti. E vi fu chi giustamente paragonò la *Recherche* alle *Mille e una notte* « d'un vizir moderne, fantasque, ténébreux et charmant ». Quei genietti, quegli infusori natanti, commossi e luminosi sono i veri protagonisti del romanzo di Proust: il senso, mettiamo, della « petite phrase » della sonata di Vinteuil, o l'atmosfera della città di Doncières, o l'odore di una stanza d' albergo. E stanno alla vita pratica di Proust come qualunque protagonista di romanzo sta a quella del suo poeta. Che cosa rappresentino, di fronte a codesti infinitesimali protagonisti, le grandi figure dei personaggi (Swann, Françoise, Odette etc.) che compariscono e indugiano nella *Recherche*, vedremo qualche altra volta. Qui preme di notare che i protagonisti del romanzo proustiano occupano, non uno spazio materiale, bensì una durata: il terreno sul quale nascono, si posano, si succedono ordinatamente tra loro, sviluppano e intrecciano le loro microscopiche vicende, vorrà essere il luogo di tutte queste durate: cioè la memoria. Essa è veramente il paesaggio sul quale Proust situa i suoi eroi. E come i paesaggi di tutti i buoni romanzi interferiscono nella natura dei personaggi, la influenzano e, anche, la spiegano: offrono tutti i loro aspetti e le loro risorse per contrappuntare le fisionomie e gli sviluppi morali dei personaggi e, d' altra parte, pare si risentano in qualche modo dei casi che toccano a quelli — così la memoria è generosa, al romanzo di Proust, dei suoi filtri, delle sue tinte melodiose, delle sue patine sentimentali, delle sue vernici velate, delle sue patetiche brume. E segnatamente alleva e nutre quella attenta affettuosità che è tra i più indimenticabili contrassegni del tocco proustiano: gonfia dolcezza di che si rivestano le cose quando ci confessano senza più amareggiarci: quando cioè possiamo riferirle ad un passato che più non arroventa la nostra passione, ed a cui pure vogliamo bene perchè è il nostro passato.

Un filosofo spagnolo ha proposto di fregiare Proust col nome di « inventore », anzi che con quello un poco mistico di « creatore » che vien decretato genericamente ai poeti. Proust ha scoperto un nuovo filone di *cose* da descrivere: di un continente che ne era stato escluso fin qui, ha segnato la longitudine e la latitudine nella letteratura. A nostro avviso, quelle *cose* si possono radunare sotto il nome di idiosincrasie: Proust, poeta delle idiosincrasie. O meglio, di quelle che, prima di lui, solevamo considerare sterili ed incomunicabili idiosincrasie. Una popolazione fitta, e anche molesta, che viveva nel subcosciente e ogni tanto mandava certi suoi oscuri avvisi e non cessava tuttavia di insidiare la nostra volontà di conoscerci e di discernerci intimamente. Era una posizione un poco tantalica, la nostra: a interrogare quelle idiosincrasie non si ritraeva se non poche parole generiche di un linguaggio troppo viziosamente nostro. In segreto, si poteva anche venire a rassegnate transazioni, integrando il vago delle idiosincrasie con la nozione di un certo « non so che » resistente ad ogni indagine: fingendo, insomma, di aver capito tutto; ma se ci fossimo voluti aprire con altri circa quegli oscuri esseri abitanti il nostro spirito in una sorta di simbiosi incallita, sarebbero saltati in mezzo la certezza di non riuscire a farci intendere e, anche, una punta di pudore. Si parlava di sensazioni « caratteristiche »; e noi si pativa delle nostre, gli altri delle loro. Con mano cauta e scrupolosa, Proust è riuscito a sciogliere l'ordito impenetrabile delle idiosincrasie, rispettandone per altro la morbida ed ombrosa natura. Ce ne ha detto il segreto così chiaramente che tutti le abbiamo riconosciute: e nondimeno le ha lasciate libere tra le native aure del subcosciente. Basterebbe pensare a quel capitolo finale dello *Swann* intitolato: *Noms de pays: les noms*. Dei paesi sconosciuti, quando li vagheggiamo come possibili o desiderabili luoghi per un nostro soggiorno, ci foggiamo rappresentazioni in qualche modo somiglianti agli sfondi architettati dalla scenografia « sintetica »: dove pochi elementi generici: pezzi di muro, colonne, alberi mozzi o rupi, giocati sotto luci confacenti e capziose, si completano di tutti i dettagli tralasciati, che la nostra immaginazione aggiunge scegliendoli tra i più propizi ad incorniciare il dramma: e ne esce una scena valida ed espressiva più che qualunque veduta minuziosa e realistica. Ma, per inventare siffatte scenografie, noi diventiamo, alla moda di Rimbaud, degli « opéra fabuleux »: le figure sono illuminazioni saettanti e fugaci; le emozioni, evanescenti vertigini. Proust, di quei paesaggi evasivi e fragilmente fondati in qualche luogo imprecisabile e sognoso, riesce a rilevare la topografia, a dare una fotografia completa con i giusti lumi. Riesce, degli odori vaghi di città ignote, a distillare l'essenza. Del vagheggiamento di una città che non si è mai veduta, riesce a ordinare una figura non meno certa e irrevocabile di quel che sia il ricordo di una terra visitata. E ci offre la guida, il poetico Baedecker di quella Venezia, di quella Firenze che sono ancora allucinazioni fantasiose, fatte di reminiscenze letterarie, pezzi di cartoline illustrate, frammenti di sensazioni altrui e soprattutto del nostro ansioso desiderio di presentirle allorchè le pensiamo mete di viaggio. Ancora: siffatti presentimenti, che ci erano parsi gratuiti, Proust li accerta e li invera con motivi fermi, quanto delicati: e il suo sogno di Venezia diventerà anche il nostro, quasi che egli ne abbia fissati gli elementi più indiscutibili. Perchè, quasi sempre, per cristallizzare quegli incatenamenti, egli muove da premesse positive e indubitabili: come sarebbe, per esempio, la sonorità dei nomi. E arriva a stabilire la poesia, la verità poetica delle audizioni colorate di cui non ci era stata descritta finora se non l'empirica fisiologia. Nè l'audizione rimane solo colorata: più feconda, diviene tattile e gustativa e olfattiva e si associa insomma a tutti e cinque i sensi e perfino a quel sesto senso di cui tutti parlano e che, nella fattispecie, si rivela forse come il residuo ultimo di tutte le nostre assimilazioni artistiche e, in largo senso, colturali. Ci accadrà allora, sotto l'influenza proustiana, di trovare la sonorità « mordorée » del nome di Guermantes, o di dover riconoscere, più squisitamente, che il nome di Parma reca in sè qualcosa di « mauve et lisse et doux » dove circolano « douceur stendhalienne » e « reflet des violettes ».

Era naturale che a risultati come questi, Proust dovesse giungere mediante trasposizioni che rendessero sul registro di qualità più affabili e domestiche quelle essenze oscure e rapide che egli voleva adombrare. Senonchè la trasposizione, nella scrittura di lui, non è un paragone, non fa *immagine*: non ripete l'artificio solito di riversare su cose ignote — per il tramite di un *come*, più o meno esplicito — la luminosità delle cose conosciute. I punti di riferimento a cui le più riposte realtà si appoggiano, per esprimersi, vengono a far corpo con esse: vengono a verificare, con tutta naturalezza, aspetti meno segreti dell'indole e momenti meno difficili dell'esistenza di quelle. Del resto, come semplice impressione di lettura, Gide osservava già che « l'on en vient à douter lequel prête à l'autre le plus de vie, de lumière et d'amusement, et si le sentiment est secouru par l'image, ou si cette image volante n'attendait pas le sentiment pour s'y poser ». Ma, meglio che un rivelatore di prestigiose associazioni, Proust ci appare un osservatore pacato: tutti gli stimoli che riceve, li affonda in una zona di sensorietà indifferenziata donde si dirameranno, come da una vera stazione centrale, perentori e decifrati messaggi per ciascuno dei sensi che li potrà ricevere con precisione.

La frase di Proust disegna, col giro delle sue articolazioni, i modi e le tappe del procedimento con che sono scoperti a volta a volta i risultati che la colmano. Proust si è inventata una frase lenta, volubile e insinuante che si tuffa nell' ombra del quasi inconscio, va a raccogliere il dato che cercava, erra con lui nelle fluttuazione ancora cieche e un poco penose che esso deve durare per dispiegarsi, e infine esce, sorridente aperta e decorosamente trionfale, con la sua conquista. E' fatta, anche, a somiglianza delle frasi melodiche di Chopin che sono, per il sentire di Proust: « phrases, au long col sinueux et démesuré... si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, en qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérement — d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier, — vous frapper au coeur ». Le lente e studiose divagazioni nell'ombra iniziale e generatrice, sono quelle che giustificano la limpidità finale, che conferiscono l'adeguato peso all'asserzione e tolgono ogni sospetto di gratuità, mettiamo, a quel « mauve et lisse et doux » detto del nome di Parma: così come un antefatto lasciato supporre, con tutti i suoi sviluppi passionati e dolenti, rialza a valori di piena umanità le parole pronunziate davanti a noi dagli eroi dei grandi drammi. E la tortuosità sintattica di cui Proust fu accusato, deriva dai lunghi indugi nel prenatale limbo delle idee, dove non sono che presentimenti ravvolgentisi in nube e reagenti tra loro in torbida confusione molecolose: Proust che, per l'indole stessa del suo stile, non può, nè deve, trascurare alcuna di quelle molecole e delle loro traiettorie, aveva l'obbligo di lasciare posto agli incisi e alle parentesi, e agli incisi negli incisi ed alle parentesi nelle parentesi. Ma sempre la frase si appunta verso una linearità finale, trova cadenze semplicissime e perspicue, sviluppa in una fioritura luminosa e gloriantesi in pieno sole, il faticoso groviglio delle sue radici. Si sorprende quasi sempre, nella cadenza, lo scatto del polso che, rovesciando la mano, porta la preda, oramai rassegnata alla sua dolce cattività, dall'ombra alla luce. E la trasparenza raggiunta sul finire della frase, la risale poi tutta intera: ristabilisce gli ordini, le conseguenze e le linee direttrici che erano state, in apparenza, smarrite: ogni sillaba della cadenza sembra chiudere il bandolo di uno dei fili ragionativi e musicali che s'erano confusi nella trama avviluppata del periodo.

Di più d'uno e, forse, di quasi tutti i maggiori poeti contemporanei — e massime dei francesi — si è inteso dire che possiedono il dono di rendere concreto, l'astratto. Proust invece non passa dal registro astratto a quello concreto; ma dalla concretezza di un mondo, per sua natura sensuale, tutto riluttante stupore, a quella di un mondo intelligibile. Anzi egli non assume, in generale, un dato astratto, quale che sia, per tradurlo, in veste sensibile, sulla pagina: ma prima lo sottopone ad una preparazione, ad un tirocino, dandogli un' esistenza di idiosincrasia. Il pudore con cui tasta e sommuove una materia, che avanti di salutare le albe della luce poetica, è divenuta così carnalmente sua, non è tra le ultime ragioni del fascino di Proust.

GIACOMO DEBENEDETTI.

Lettera in morte di Jacques Riviére

Les affections me viennent
beaucoup de l'esprit.
BAUDELAIRE.

Caro Pilade,

incomincio col ringraziarti della tua lettera. Ma non sperare (o temere) che ti risponda. Non c'inganniamo nè l'uno nè l'altro circa il valore di questa corrispondenza. La tua, la mia esperienza è più larga di quel che a un disattento non paia. E la forma individuale del discorso non è che il pratico mezzo per tradurre nei termini più intelligibili che ci son consentiti, idee parecchio generali. Se hai stimato di poter rompere il silenzio, appunto è perchè prender corpo non significava per te scendere a discussione polemica; ma solamente occupare una pausa con variazioni tue su di un tema così obbligato da essere irrecusabile come tutto quel che ci condiziona. Grazie dunque. E a me!

La lettera d'oggi ho indugiato un pezzo a scriverla. Perchè è una gran tentazione sempre quella che ci vorrebbe persuadere della inutilità della scrittura. Mentre d'altro canto come venirne a capo di quel segreto impegno con sè stessi di vederci un po' più chiaro in certe questioni che del resto poi hai un bel svoltare e volerle eludere, non cessano di riproportisi a ogni canto di via. Vengo al fatto.

La morte di Jacques Rivière ha occupato i miei pensieri più di quel che non avrei immaginato. Questa morte (a trentott'anni) contro la quale i suoi amici narrano ch'egli accanitamente ha combattuto durante i pochi giorni della malattia. Lui che, or sono due anni circa, dichiarava: « cette espèce de rage avec laquelle je règis toujours dans le sens de la vie. Dans ma lutte pour vivre, je ne m'avouerai vaincu qu'en perdant le souffle même » (1).

Un certo disagio m'aveva sempre pervaso al contatto dell'opera di Rivière, una insoddisfazione per i limiti entro i quali lo vedevo sforzarsi a costringere l'emozioni. E mi spazientiva quella sua instancabile mania di ragionarle, teorizzarla, mania veramente che null'altro mi pareva guidare se non una vacua preoccupazione di nulla lasciar sfuggire all'analisi dei sentimenti umani o più precisamente del moi. *Uno dei suoi convincimenti era appunto, come dice nel concludere una nota su* « Dostoiewsky et l'insondable »: « En psychologie, la véritable profondeur c'est celle qu'on explore » (2).

Fin dalle Etudes, *via via per i vari saggi pubblicati sulla* Nouvelle Revue Française, *fino ad* Aimée *e più in qua, questa volontà la ritrovavo così insistente nel suo trar vita da sè soltanto senza giungere mai a metter frutti da poter staccare dal ramo (la grazia della fioritura di* Aimèe *vedi com'è riuscita artificiosa, quasi astratta, e priva di virtù simpatica!) che avevo finito per scostarmi alcun po' infastidito da Rivière, come da uno sterile albero parlante, intento solo a indagare, cogliere e pago, pareva, di raccontare, le vie segrete della sua germinazione solitaria. Venivo così a non riuscire di considerare costui altrimenti di un ingenuo Narciso, chino sulla sua immagine riflessa dal flutto interiore. Mi sfuggiva a che grado gli era negato di amarsi. Questo è il punto. Per poco non gl'indirizzavo certi antichi versi di Cecchi:*

Tu che ti accetti calmo come un albero!
E sullo strame
delle tue combinate insufficienze
tenace covi il tubero spugnoso
della tua arte!

E invece bisogna proprio arrendersi a constatare quanto scevra da ogni elemento non strettamente intellettuale sia la compiacenza d'una tale indagine. C'è qualche ingenuità dopo aver dichiarato: « C'est la passion de la connaissance qui m'anime » *ad aggiunger subito:* « la seule qui sont vraiment impie » (3). *Ma il peculiare scrupolo di sincerità di Rivière ci rivela in queste parole il centro animatore della sua vita. Dove leggi* impie *intendi un aggettivo inteso a qualificare questo sentimento di curiosità appassionata, che gli fa preferire (stimandola egli possibile) una perfetta, positiva conoscenza di sè stesso a qualsiasi rifegrazione di sè in uno di quelli che egli chiamerà* « de vastes mythes satisfaisants ». (4). *Preferenza incontrastabile, perchè irreducibile questo sentimento. Ridurlo, Rivière sentiva che per lui sarebbe equivalso ad annullarsi. Ma questa necessità incombente su di sè non è senza lacerazioni e contrasti che la prova: egli la sopporta più di quel che non l'ami. Piuttosto è come una frenesia, che lo pervade talora di gaiezza, ma di una gaiezza asciutta, solitaria. La sua particolare ammirazione per Stendhal si esprime in questa lode:* « Jamais il n'esquive rien de lui-même. Pourtant, *corregge subito,* je ne puis l'aimer sans gêne... il m'apparait déformé par l'exercice de cette sincérité que j'admire en lui. Je le vois peu à peu saisi par l'isolement; peu à peu il perd communication avec les évênements... il ne prend d'eux que le psychologique... il ne leur demande que de déclancher son âme » (5). *E finalmente rivolgendosi a Stendhal — non solo, ma quasi anche a quella parte di sè stesso per la quale Stendhal è appunto giunto a toccarlo così profondamente, rompe in questa esclamazione:* « Pauvre grande âme maladroite! Elle est exclue de partout. On s'est passè d'elle. Plus rien ne lui est demandé. Elle est frappée du grand malheur d'être inutile. Elle était trop attentive, elle hésitait au moindre sacrifice. Stendhal s'est attaché comme un confident à sa propre personne; il ne peut plus entrer nulle part avec celui-là qui le suit » (6).

Quanto a sè stesso, Rivière, in una sola frase riassume tutte le sue necessità, i suoi limiti le sue contraddizioni: « Il est plus difficile, et plus gai d'être sincère que d'être juste » (7). *Più difficile.*

Rinunzia alla facilità. Ma rinunzia necessaria in quanto sola gli permette un conveniente e genuino impiego delle sue facoltà, il più completo rendimento di sè. Rinunzia quindi all'arte come lusinga premeditata, alla flatterie, *alla seduzione del lettore. Non si darà che a questa paziente investigazione del cuore umano e dei suoi moti. Perchè soltanto nel perseguire questa investigazione una gaia lena lo anima, riprova, indubitabile segno della sua più particolare attitudine, quella in cui si può spender tutto nell'integrità più completa, disinteressatamente.*

Il nodo originale (vorrei dire drammatico) della vita di Rivière è in questa istintiva prepotente necessità di vederci chiaro. Come dice dei suoi maestri Descartes, Racine, Marivaux, Ingres egli è uno di quelli che rifiutano l'ombra. (Ma la chiarezza di Racine non è spesso ingannevole, per vero? « une plus spécieuse ceinture » *come dice Gide?) Rivière inclina violentemente a negare* «l'infini psycologique» (8). *Egli ricusa il mistero.*

Il buio groviglio di radici sotterranee che ciascuno di noi è per sè stesso, e dall'approfondimento del quale, mediante una interpretazione inavitabile, il moralista si adopra soltanto a scoprire, a inventare, *le condizioni di esistenza e di sviluppo della* pianta « uomo » *(come diceva Nietzsche) - Rivière non vuole, ma non può, che illuminarlo, palparlo, studiarlo. E' un* souffle sans amour, un conseil brûlant *che lo urge:* « Apprend de toi ce qu'on peut en savoir! » (9).

Questa ricerca gli diventa una fine in sè. *Del demonio interiore non si libera mediante la purgazione artistica. Gli è negato di potersi considerare come alcunchè da render gradevole a chicchessia:* « Je suis une chose pour moi, dont il faut que je m'empare par l'esprit. Je suis un objet d'expérience:... Je n'ai pas assez pour moi de cet amour que Dieu a pour sa créature. Je manque pour moi-même de charité. Je ne suis pas pour moi cet être baptisé, cette chère âme en épreuve ici-bas et qui d'abord doit être sauvée. Ah! je prie Dieu chaque jour qu'il me donne la vie éternelle, mais je ne sait m'aimer comme un être promis à cette formidable dignité » (10). *Egli è dinanzi alla sua anima nel medesimo rapporto di* François *dinanzi a* Aimée. *E nell'opera di Rivière, che è tutta un rifiuto di ogni alchimia, la vicenda di* François *sta appunto a provare che nulla per lui poteva comportare in alcun modo di magico* « l'étude - du bonheur que nul n'élude ».

« Dans tout le personnage d'Aimée il y avait quelque chose qui ressemblait à la vérité. Et mon enthousiasme en le peignant, c'est bien celui qu'on éprouve lorsqu'on poursuit le vérité; une grande contention, une admiration pleine de cris empêchés, un transport sans cesse brisé par la crainte de mal voir, quelque chose d'effréné et d'essoufflè à la fois. Les traits que j'aperçois ne prêtent pas sous l'effort de mon esprit, ils sont rebelles au foisonnement. Mais de les inscrire seulement, de relever chacun dans sa dure élégance, c'en est assez pour me remplir le coeur » (11).

Pilade, è dinanzi a questa modestia ostinata che m' inchino. Il giudizio sull' opera m'accorgo che troppo spesso rischia di trascinarne uno sull'autore: e proprio perchè dell'autore molto c'importa. Avviene così che quando la nostra sete di ammirazione è delusa il risentimento ci acceca. Sappiamo invece essere umili! Vedi l'esempio di Rivière: come coraggiosa e valida la sua accettazione. L'8 giugno 1912 scriveva a André Gide: « Mais je sais, je vois de mieux en mieux le domaine qui m'est réservé, c'est à dire celui où mes conceptions se présentent avec le caractère de la nécessité. C'est le domaine de la psychologie pure. Je suis irrémédiablement condanné aux genres barbants, à faire de ces livres qu'on ne peut pas lire, parce qu'ils ne représentent rien aux yeux. Tant pis! Il faut faire son métier, et pas celui du voisin... Croyez encore en moi, mais comme à un écrivain rasant. C'est ma seule valeur » (12).

Il valore di Rivière è in questa semplice subordinazione di sè non già ad alcunchè che lo trascenda, ma, nella terrena gerarchia, alla parte che il senso d'una predestinazione interiore lo convince essergli assegnata. E il mio risentimento scopro che si alimentava proprio di quel che ora m'è ragione di ammirato rispetto. « Il y a beaucoup de grandeur dans un peu de vérité » (13). *Il dono di quest'uomo a quelli del suo tempo si assomma nella sistematica confessione delle sue rigorose esperienze. Tutto il nostro tempo ve lo troviamo riflesso. Rivière non si è speso che a questa opera di rivivere altrui: e ricavarne le più precise* mises au point *nei riguardi del tempo e dello spazio. Siamo noi così impazienti da non saperci soddisfare di un tal dono? O forse che non amiamo abbastanza la verità?*

Quel che più mi tocca l'animo nella vita di Jacques Rivière è quel suo sereno e doloroso rifiuto della part de Dieu. *Sul letto di morte, dove disperatamente ha lottato gemendo, gli si sarà rivelato all'estremo, infine consolatore e vivificante, quell'appena percettibile anelito alla fede che un giorno s'era pur dovuto riconoscere in cuore?* - « O frêle et étrange désir qui en moi n'es pas de moi! ». *E del quale, al termine della più disagevole delle sue confessioni, si chiedeva:* « Est-ce la grâce! » (14).

ORESTE.

(1) *Une correspondance.* N. R. F., 1 settembre 1924, pag. 309.
(2) *De Dostoïewsky et de l'insondable.* N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 178.
(3) *De la foi.* N. R, F. 1 dicembre 1912, pag. 993.
(4) *Marcel Proust et l'esprit positif.* N.R.F., 1 gennaio 1923, pag. 182.
(5) *De la sincérité envers soi-même.* N. R. F., 1 gennaio 1912, pag. 16.
(6) Id. id., pag. 17.
(7) Id. id., pag. 9.
(8) *De Dostoïewsky et de l'insondable.* N. R. F., 1 febbraio 1922, pag. 178.
(9) *De la foi.* N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 993.
(10) Id. id., pag. 994.
(11) *Aimée.*, pag. 82.
(12) *Hommage à Jacques Rivière.* N. R. F., 1 aprile 1925, pag. 771.
(13) *La crise du concept de littérature.* N. R. F., 1 febbraio 1924, pag. 170.
(14) *De la foi.* N. R. F., 1 dicembre 1912, pag. 997.

PAUL VALÉRY

Una triade di scrittori occupa oggi, nella letteratura di Francia, un luogo preminente. Coetanei, nati intorno all'anno della « débacle » per provare, si direbbe, la perdurante vitalità dello spirito francese, Gide, Proust, Valéry, nonostante la fondamentale diversità di temperamenti e delle preoccupazioni, s'incontrano tuttavia sopra un certo piano di incidenza: che sarebbe determinato da quella risoluzione degli oggetti in fenomeni di coscienza, in quella importanza e attenzione accordata alla propria vita interiore, accompagnata da un atteggiamento rigorosamente critico di fronte ai dati della personalità immediata, superficiale, sociale insomma. Se Gide porta cotesto spirito di libero esame nel suo modo di vedere e suscitare i problemi dell'azione, della vita morale, se Proust per sua parte lo applica a una lucida osservazione e ricreazione degli aspetti della vita affettiva, della personalità sorpresa nel suo momentaneo manifestarsi, nei suoi vari e simultanei piani, Valéry per converso si volge a una visione delle cose, interne ed esterne, da un punto di vista di rigida universalità intellettuale. La ricerca un poco più precisa di coteste affinità porterebbe a lunghi sviluppi; restringendoli a Paul Valéry, occorre vedere come questa posizione intellettiva, determinata che sia, permetta di penetrare in quel sistema spirituale che la sua opera presuppone.

Sistema spirituale: a pochi uomini, a pochi autori queste parole convengono, quanto strettamente si applicano alla personalità di Valéry. Una sorta di punto d'onore, infatti, lo porta a costituire il proprio mondo spirituale in un « sistema chiuso da se medesimo, o quanto meno che incessantemente si fa tale ».

La sua sfiducia verso la filosofia, le ironie colle quali la punzecchia, vengono dal fatto che, a suo parere, le sistemazioni filosofiche sono soltanto delle costruzioni artificiose, basate più che altro sulle manifestazioni verbali del pensiero. Egli si è dunque votato per conto suo alla ricerca di una conoscenza meno illusoria di quella filosofica: e movendo attorno ai punti fermi di codesta ricerca, s'è venuto richiudendo in una rete di rispondenze sottilissime, ma più tenace ancora e infrangibile di quanto non siano, all'apparenza, tenui, impalpabili le sue fila smaglianti. Se ne ha un senso sempre più netto, via via che ci si accosti con un poco di familiarità alle sue opere: specie alle poetiche. Ivi, le cose appaiono sollevate in uno spazio rigoroso e astratto, spoglie di tutta la loro concreta gravezza, utilizzate soltanto in quanto simboli, concetti: ma senza nel medesimo tempo, dar nel generico, nell'evanescente: bensì con una impreveduta estensione, intensificazione, in un senso definito, dei loro significati, condotti a una solidità, fermezza di irradiazione, che testimonia di una precisa intenzione: le parole, piegate a usi singolari, coniugate in aspetti che riescono talvolta, a prima vista (alcuni anche alla seconda), alquanto barocchi, ma nei quali s'è condotti a riconoscer d'improvviso un recondito, voluto confluire di necessità lontane. Un mondo insomma, per impiegare le parole medesime del suo creatore, « di forze esatte e di studiate illusioni ». Si sente la presenza, dietro all'opera, di una singolarissima attività: s'è indotti a figurarsi, in qualche modo « l'individuo che tutto ciò ha fatto, la visione centrale dove tutto ha dovuto avvenire, il cervello mostruoso o il bizzarro animale che migliaia di pari legami tra tante forme ha tessuti... » siccome Valéry immaginosamente scrive di un suo tipo ideale di creatore. Tentiamo di riconoscere questa figura. Non dovrebbe esser troppo difficile, parrebbe, poichè, in prosa e in poesia, la sua opera consiste anzitutto in projezioni simboliche, su vari piani, di cotesta figura appunto: senonchè, in cotesto ufficio interpretativo,

« Aux meilleurs esprits
Que d'erreurs promises! »

annuncia il poeta geloso della propria « unicità ». Senza parlare poi della inevitabile idealizzazione, cui il critico è condotto in siffatta analisi astrattiva. Su di ciò sarebbe bene che tutti ci si mettesse una volta d'accordo, per non parlarne più.

La sola forte influenza (non parliamo di acquisizioni stilistiche) rintracciabile nell' opera di Valéry, è quella di Mallarmé. Ancora è necessario intenderci: all'epoca del primo rapidissimo espandersi dell'anima che si cerca, la figura di Mallarmé ha rappresentato per Valéry la rivelazione di un ideale nobilissimo, l'ha aiutata a prender coscienza degli scopi precisi che il proprio orgoglio poteva proporsi. Un esempio vivente: e quanto alla poesia, una miniera unica di esperienze, di meditazioni, di vedute originali, audacissime nelle forme e nell'altezza delle mire. Come non accendersi a questa visione di poesia assoluta, sintesi di tutte le arti, anzi suprema espressione dell'universo? Quì Valéry va rappresentato sotto la specie di quel Tridone Sidonio, navicellaio, del dialogo « Eupalinos ou l'Architecte »: formidabile assimilatore di cervelli altrui, il quale a modo del polipo « vertiginosamente s'impadronisce di ciò che gli conviene ». Sono perciò assai significanti, anche riguardo a Valéry, queste sue frasi di un « Omaggio a Mallarmé ». « L'amour, la haine, l'envie sont des lumières de l'esprit; mais l'orgueil est la plus pure. Il a illuminé aux hommes tout ce qu'ils avaient à faire de plus difficile et de plus beau... Plus l'orgueil est pur, plus il est fort et seul dans l'âme, et plus les oeuvres sont méditées, sont refusées et remises sans cesse dans le feu d'un désir qui ne meurt point. L'objet de l'art, attaqué par la grande âme, se parifie... Mallarmé se justifia devant ses pensées en osant jouer tout son être sur la plus haute et la plus hardie d'elles toutes. Le passage du songe à la parole occupa cette vie infiniment simple de toutes les combinaisons d'une intelligence étrangement déliée. Il vécut pour effectuer en soi des transformations admirables... Ce sont des corps glorieux que ses pensées: ils sont subtils et incorruptibles. On voit dans ses ouvrages... la tentative la plus audacieuse et la plus suivie pour surmonter ce que je nommerai « l'intuition naive » en littérature. E infine « un homme qui renonce au monde se met en condition de le comprendre ».

Che cosa l'orgoglio, questa « purissima luce dello spirito » insinua a sua volta a Valéry? Quale « il più alto e ardito » dei suoi pensieri, che giustifichi la sua facoltà pensante, e sul quale giocare « tutto il suo essere »? Una comprensione, un possesso intellettivo integrale, di sè stesso e del mondo, ecco la promessa che gli appare, l'esigenza ch'egli si pone. Di fronte alla universale facilità, indeterminatezza del pensiero, alla poca coscienza che esso mostra di avere delle proprie operazioni, al suo incessante istituire in realtà le proprie sentimentali tendenze; al suo flusso incoerente, che si illude colle apparenze di una continuità logica, Valéry si sente preso da un'ansia di solidità non fallace, di obbiettività, di chiarezza, di rigore. Considerare tutte le cose (e se stesso come una *cosa*) dal punto di vista del puro intelletto, e sotto un rapporto di rigorosa universalità: ecco l'atteggiamento ch'egli si impone, e che solo lo soddisfa, in quanto gli appare il più nobile, difficile. (« La vera bellezza è tanto rara, precisamente, quanto tra gli uomini, l'uomo capace di sudare contro sè stesso, vale a dire di scegliersi un certo sè stesso, e di imporselo »). Cotesto atteggiamento conoscitivo, nel suo rigore, esclude ogni criterio umano, psicologico, patetico, e tutto considera sotto l'aspetto di forme, di forze, di movimenti. Esso si applica a seguire il più esattamente il meccanismo, il funzionamento degli esseri, delle cose; del mondo esterno e interno. Una sorta di stoicismo implicito, senza rumore, è così instaurato. Dice ancora Fedro di quel Tridone Sidonio: « Quel brave homme c'était!... Jamais un regret, jamais un reproche, jamais un remords, jamais un souhait...». Comprendere il mondo, è anzitutto comprendere lo spirito dell'uomo, traverso il quale soltanto la sua esistenza appare: e appare diversa in ogni momento. Della poca coscienza che esso mostra di avere delle proprie operazioni, magari ammirevoli, Valéry si stupisce e accora. Rendere patenti, logicamente distinguibili le oscure maturazioni dello spirito, scomporre in elementi successivi e definitivi quei moti per cui esso procede, senza pensarli ma come per atti istintivi e indivisibili: ecco il suo sogno e il suo fermo proposito. Un intero possesso di sè, delle proprie facoltà, una visione della propria essenza, ottenuta traverso a una incessante attenzione al proprio spirito nel suo svolgersi.

Qual'è il segreto degli uomini creativi, artisti, scienziati, politici, guerrieri? Valéry assai per tempo si persuade che una facoltà unica, centrale, deve presiedere a estrinsecazioni tanto diverse: egli la vuol ritrovare, analizzare. Questa persuasione lo disgusta di ogni risultato approssimativo, di ogni creazione ottenuta senza una chiara coscienza dei suoi mezzi: « I romanzi, i poemi, non mi parevano altro che applicazioni particolari, impure e mezzo inconscie, di alcune proprietà inerenti a quei famosi segreti che confidavo di trovare un giorno... ». E in quegli anni che Mallarmé andava perseguendo certi suoi fantasmi di una suprema espressione poetica, Valéry per sua parte intermetteva ogni produzione (i suoi versi di quel tempo sono stati raccolti soltanto nel 1920, in un « Album de Vers Anciens ») e si dava a pertinaci studi, ricerche, meditazioni. In particolare, il dominio delle scienze, delle matematiche, coi loro tipi generali di costruzione astratta, i loro modelli di raffinatezza analitica, lo attraggono. Non per trovarci una diretta risoluzione dei propri problemi, ma per sorprendere su se stesso in tutte le loro forme « mouvantes, irrésolues, encore à la merci d'un moment, les opérations de l'esprit... avant qu'elles s'éloignent de leur ressemblance », per trovare dunque la certezza e le modalità di un « Jeu général de la pensée ». Per impadronirsi, nel medesimo tempo, del maggior numero di quei *linguaggi*, nei quali lo spirito fissa le proprie concezioni. Poichè « nove volte su dieci, ogni grande novità in un ordine è ottenuta grazie all'intrusione di mezzi e nozioni che non v'erano previsti » e di conseguenza « la quantità di cotesti linguaggi posseduti da un uomo, influisce singolarmente sul novero delle sue possibilità di trovarne di nuovi ». Questo è uno dei segreti degli spiriti universali.

Cotesta posizione conoscitiva pura, non conosce arresto nell'esercizio di se stessa; teso verso una soddisfazione tutta interiore, verso il limite irraggiungibile della propria perfezione, il pensiero senza tregua su se medesimo si rivolge, s'accresce, si trasforma, s'annulla. Esclusa ogni mira di azione, di affermazioni esteriori, è tolta anche qualsiasi necessità, per cotesto pensiero, di fissarsi, di irrigidirsi in una forma comunicabile. Di qui viene quel carattere di occasionalità, che Valéry tanto insiste ad attribuire ai propri scritti. E' soltanto in virtù di una suggestione venuta dall'esterno, che questa meditazione consente a concretare in parole alcuni dei suoi problemi, o, ch'è lo stesso, dei suoi risultati. In tal modo, come si sa, è nata quella « Introduzione al metodo di Leonardo »; dove sotto il simbolo, ora ideale, ora storico, di Leonardo, Valéry espone il suo modo di concepire quel « jeu général de la pensée » che lo occupa, trovandone l'origine in una sorta di elementare attività *ornamentale* dello spirito.

In questa operetta è mostrato per disteso il funzionamento intellettuale dell'« uomo universale » come lo intende Valéry e come esso giunga, traverso a uno sdoppiamento di se, al controllo, alla direzione della propria attività pensante: sì da poterla utilizzare, piegare a creazioni definitive.

Senonchè, giunge a pensare Valéry, il fatto medesimo della estrinsecazione, dello spendersi in azioni, non è per lo spirito uno scadimento? « Il tempo speso a comunicare cogli altri, non è forse tolto alla contemplazione, al perfezionamento della propria « unicità »? Il consentire a mostrarsi, a dar prova di se, non è nel genio un segno di parziale debolezza? Ed ecco Valéry immaginare una nuova personificazione simbolica di queste sue tendenze, in un Monsieur Teste, impensata trasposizione del mito di Narciso: un essere « dont l'ésprit transformait pour soi seul tout ce qui ést» vale a dire che digeriva il mondo in elementi di una particolare conoscenza, che in ogni cosa soltanto apprezzava il grado di facilità o di difficoltà nel compierla, ma soprattutto badava « a ne pas s'attacher »...Teste, l'uomo che ha « ucciso dentro di se la marionetta » che ha ottenuto il controllo assoluto della propria personalità, della quale egli persegue indefinitamente la costruzione secondo leggi sempre più rigorose e complesse. La conoscenza con cotesto signore ha influito assai sulla formazione mentale di molti giovani scrittori francesi. Ed eccolo ora, a trent'anni di distanza, tornare in scena, in una curiosa lettera di Emilia Teste, sua supposta consorte. Dopo quelle due operette, testimoni per non dire d'altro, di un pensiero singolarmente inoltratosi in un regno di « clartés toutes personnelles », e dopo alcune pagine date al Mercure de France, il silenzio di Valéry s'è andato protraendo per una ventina d'anni. Al modo di quel signor Teste, egli si chiudeva nella solitudine del suo spirito, avido soltanto della propria conoscenza.

Quale il modo in cui essa si attua? La maledizione dello spirito è di esser trascinato in una continua rapina, coll'illusione di una logica continuità, mentre per vero esso si possiede poco meglio che nei sogni. Pure, in certi istanti privilegiati, gli è dato di fare improvvisamente ritorno su se stesso, di contemplarsi nel suo fluire, di strappare a se stesso una scintilla della propria verità. L'ambizione, lo sforzo dell'uomo tenderà dunque a rendere sempre più lucidi e frequenti siffatti istanti, a sorprenderne i risultati, fermarli, organizzarli nell'animo, perchè possano crescere su se stessi. I « Pensieri » di Pascal, gli scritti di Leonardo sono dei frammenti strappati o cotesto « dramma interiore ». In un caffeuccio di Milano, entro una sorta di nicchia formata da una scaletta che sopra le nostre teste conduceva alle sale superiori, tra il continuo trillare di un telefono e le ordinazioni gettate in corsa dai camerieri, Valéry parlava un giorno abbandonatamente, come in certe ore di stanchezza accade, di una sua siffatta attività incessante: narrava della quantità di note che da venticinque anni veniva prendendo in certi quaderni dove esse giacevano ora tutte commiste, difficile a decifrare, peggio a rintracciare: si lamentava degli ostacoli materiali, che gli rendevano impossibile di giunger mai a chiarirle, riordinarle, render sensibili agli scopi di certo suo lavoro... E intanto la mia fantasia correva a rappresentarmi, nel futuro, una figura di Valéry diversamente impostata da quella che ci è familiare, e per la quale un corpo singolarissimo di « Pensieri » più ancora che le opere compiute, dialoghi, trattati, poesie, costituisse motivo di gloria...

Il lettore ha di già compreso che tale forma di conoscenza è, nei suoi modi e nei risultati, lirica. Vale a dire che essa si determinava nella emissione di immagini, riassuntive di un lungo lavorìo analitico, e creatrici di un nuovo aspetto sensibile del loro oggetto. (Qui si palesa quella identità perseguita da Valéry tra l'attività scientifica e artistica. Nell'una come nell'altra, avviene che lo spirito « universale » concreti le risultanti del proprio travagliarsi tra le *cose*, in immagini che impongono una nuova rappresentazione del mondo).

Di questi ultimi anni, Valéry ha ripreso una attività poetica, letteraria, seguita. Per un ritorno analogo, si può pensare, a quelllo adombrato dal suo Socrate, nelle ultime pagine del dialogo: « Eupalinos ou l'Architecte », egli s'è lasciato sedurrre dalla tentazione del costruire. In quella « partita a scacchi che la conoscenza gioca coll'essere » il pensiero s'accorge, su se stesso rivolgendosi, di non penetrare che in una « foresta di trasposizioni ». Si comprende come esso sia tentato di rallentare il proprio rigore, a momenti, e concedersi a un esercizio più giocondo delle proprie facoltà, ad arrestarsi in maturazioni che non periscano dentro di se medesimo. Ritorno iniziato

colla « Jeune Parque », esercizio poetico, dice Valéry, affatto occasionale (ma la scintilla che appicca il fuoco, non è essa quasi sempre occasionale?): continuato per una serie di poemi costituiti poi in volume, per articoli e prefazioni, e due dialoghi di tipo platonico. Quivi ritroviamo altre parziali incarnazioni dell'ideale valeriano; e Socrate, Eupalinos, e Tridone Sidonio, sono altrettanti Valéry possibili. (La medesima via egli segue il più delle volte nei suoi poemi, usando coscientemente di quella *facoltà d' identificazione*, della quale, egli dice, nulla è più efficace per eccitare la vita immaginativa, per trasformare una energia potenziale in attuale. « L'oggetto scelto diventa come il centro di questa vita, un centro di consociazioni sempre più numerose... ». A questo modo Valéry si fa Platano, e Pitia, e Palma, e Nerciso).

Occorre notare che, soprattutto nei poemi, ma anche nei dialoghi, le « idee » per importanti e nuove che siano, non sono che *materiali*, usati alla produzione della Bellezza. Il Bello è al di sopra di verità e menzogna, è ciò che si impadronisce dell'uomo e « lo porta senza sforzo al disopra di se medesimo ». L'opera d'arte musicale, poetica, è così congegnata per impadronirsi di tutto l'essere, e rapirlo nel suo movimento, in una momentanea, ma suprema illusione di contatto con una superiore verità che lo possiede. Da ciò l'importanza fondamentale del ritorno. Come si sa, Valéry è adepto di una schiettissima conformità colle forme metriche elaborate dalla tradizione, come quelle che offrono più immediato agio di liberarsi dalla materialità del discorso. Quanto alle forme stilistiche da lui adottate, sono liberamente scelte nel tesoro della tradizione: e la dolcezza raciniana, come le singolari modulazioni sintattiche che le parole subiscono nella strofa di Malherbe, come il *mestiere* parnassiano, o quale altro elemento si voglia, baudelairiano, mallarmiano, sono volta a volta adottati, piegati a usi personali. L' ispirazione medesima, seppur indispensabile, non è che materia, punto di partenza, e solo una intensa elaborazione critica dei suoi dati (anche se inconscia) può assicurare « quelque durée à l'assemblage voulu ». In tal modo l'opera d'arte diventa un « problema di rendimento ».

(Nonostante la diversità dei linguaggi, sarebbe possibile trovare affinità tra alcune idee estetiche di Valéry, e di Leopardi: come tra certi postulati del pensiero leopardiano, l'ammirazione per l'armonia antica, il famoso contrasto, nell'uomo, tra ragione e natura, l'impossibilità di trovar soddidenziosità spiritualistica, ed altri, con altrettante idee di Valéry.)

Terminiamo questa serie di accenni. Per parlare adeguatamente della poesia di Valéry, occorrerebbe esporre per disteso la sua estetica: mostrare come una concezione matematizzante vi spieghi quel continuo procedere per accostamenti di termini apparentemente lontani, e condotti a significare tutta una serie indefinita di fenomeni di una specie, sì da creare l'impressione di una realtà più intensa, più pungente (in che consiste appunto la sorpresa poetica): indicarvi l'importanza del concetto di « accelerazione »; e l'audace parallelismo insinuato, fra la complessità della rappresentazione scientifica del mondo, succedente al semplicismo antico, e una rispondente complessità del tessuto poetico, della interazione degli elementi verbali e ritmici... Limitiamoci a dir due parole sul problema delle scaturigini di codesta poesia.

Idee più singolari che vere, o ingegnose ma unilaterali sono state emesse, a questo proposito. In realtà pare naturale vederci una trasposizione in simboli poetici di quella « vita intellettiva » e di quel possesso di se, dello spirito, che abbiamo tentato di definire: più precisamente, delle avventure, delle incertezze, delle impazienze, delle esaltazioni che essa vita a se medesima procura. L'anima condotta dal suo senso di unicità, al disopra di tutti gli « accidenti dell'essere » e degli « azzardi del reale » si ritrova solitaria « sur le pôle de ses trésors »: si affissa in se stessa, e si canta.

> Une voix impérissable
> A soi même sert d'oracle.
> *Palme.*
>
> J'approche la transparence
> De l'invisible bassin
> Où nage mon Espérance
> Que l'eau porte par le Sein
> *Aurore.*
>
> O quel Taureau, quel Chien, quelle Ourse
> Quel objet de victoire énorme
> Quand elle entre au temps sans ressource
> L'Ame extraordinaire forme ?
> *Ode Secrète.*

Leggerezza alata, ordine, esaltazione, ardore: ivi direttamente si traspone questa danza spirituale. Ma ecco, mito supremo, primo e ultimo nella produzione poetica di Valéry, quello di Narciso, che sfuggito a ogni più precario amore, si strugge di non potersi con se stesso finalmente confondere.

ALBERTO ROSSI.

ANDRÉ GIDE

Chi ha letto i libri di André Gide, se con amore e sagacia ne ha approfondito il segreto animo, non è senza riluttanza che s'induce a parlarne. Vorrebbe soddisfarsi di segnalare la perfezione formale di ogni opera, così veramente compiuta, se non conclusa, quale ogni libro, secondo che si legge in *Paludes*, dev'essere: « pieno, liscio, come un uovo — e le uova non si riempiono: nascono piene ». Ma vorrebbe subito soggiungere che il valore dell'artefice non può andar qui considerato disgiunto dalla misteriosa collaborazione inerente alla sua genesi. A chi sappia penetrarne l'incanto l'uovo rivela un Dioscuro latente. Ma, si dirà, la grazia del dio è proprio del poeta in genere di sollecitarla: l'opera perfetta n'è l'abitacolo...

Sono le vie di questa amorosa impetragione che fan così prezioso Gide: difficili, inconsuete vie, perchè la virtù ch'egli esige da sè è di donarsi nella sua più ricca, completa integrità — e per giungervi, ecco il desiderio che l'anima, struggente qual'è, farsi trepido, sommesso, agile, delicato. Tutto dona di sè: « le meilleur et le pire ». Perchè trabocca di riconoscenza per il Creatore: il quale ha fatto « il lupo e l'agnello: poi ha sorriso vedendo che « andava assai bene ».

Ahi! ma questo dono di amore, come renderlo accetto altrui? Come arricchire altrui di questo fervore, come trasfonderlo, suscitarlo?

« Chi dirà di quanti arresti, e reticenze, e vie traverse non è responsabile la simpatia, la tenerezza? ».

Basta leggere *il Prometeo male incatenato* per scoprire in Gide, dolorosa e ironica a un tempo, la coscienza non solo della difficoltà di convincere, dei pericoli che minacciano ogni divulgazione e chi s'accanisca a provare, ma più ancora di quanto sia « pericoloso ogni spirito che si assicura che una soluzione possa trovarsi fin da questo mondo; che s'assicura ch'è la sua, e s'adopera a imporla». Prometeo ha un bel nudarsi il fianco e dare il fegato in pasto all'aquila coram populo, ha un bell'alternare alla disperata perorazione della sua conferenza i giochi dei razzi e la distribuzione delle cartoline oscene: il pubblico sbadiglia, poi tumultua. Ma Damocle l'ha ascoltato, e miserevolmente ammala. La parola di Prometeo l'ha morso, e insanabilmente lo corrode. Delira: « Signore, Signore, a chi debbo? Il dovere, Signore, è una cosa orribile; io ho deciso di morirne... « Che hai tu dunque che tu non abbia ricevuto » dice la Scrittura... ricevuto da chi, da chi?? da chi??? — La mia angoscia è intollerabile ». Tanto, che ne muore.

« Oh — dice allora Prometeo, uscendo dalla camera mortuaria — tutto ciò è orribile! La fine di Damocle mi sconvolge. E' vero che la mia conferenza fu la causa della sua malattia?

— Non posso affermarlo, risponde il cameriere — ma so almeno che fu molto scosso da ciò che diceste intorno alla vostra aquila.

— Ero così convinto! — dice Prometeo.

— Per questo lo convinceste... la vostra parola era così viva...

— Io supponevo che non mi ascoltasse... insistevo... se avessi saputo che mi ascoltava...

— Che avreste detto allora?

— La stessa cosa, — balbetta Prometeo.

Gide non ha mai tanto cercato lettori, quanto il lettore. Quello stesso al quale si rivolgeva Baudelaire:

Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère... Il lettore suscettibile, sì, di sgomento (di *tremblement: das Schaudern*, il meglio dell'uomo, dice Goethe) ma che non trarrà mai motivo di scandalo da alcuna delle sue parole — nè d'alcuno dei suoi improvvisi silenzi. Ma chi talora al sentirlo così misteriosamente eludere ogni presa, non ha provato l'impazienza dell'adolescente di Dostoiewsky dinanzi a quello stupefacente, sconcertante personaggio che è Versilov?

« — Tacere! ne venite sempre a questo.

— Amico mio, tacere è innocente e bello.

— Bello!

— Certo, il silenzio è sempre bello, e il silenzioso è sempre più bello di colui che parla ».

L'opera di Gide così squisitamente letteraria è tutta sbocchi fuor d'ogni letteratura: in quel silenzio che è a un tempio agio, libertà, disinteresse, dove lo spirito si muove agilmente, riconosce le sue necessità, si addestra, si allena — dove ogni anima trova la *sua* via.

« Leggo come vorrei che mi si leggesse » dice. E più oltre, di un autore: « non afferma, ma insinua; senza mai discutere persuade; entra di sghembo nello spirito del lettore; non so come vi giunga, fa suo il nostro pensiero. Ogni capitolo non ha che poche pagine; mi piace che non esaurisca mai il suo soggetto. Mi piace che dopo averci camminato al fianco alcun tempo ci lasci, che non ci accompagni troppo innanzi. Non si è riconoscenti ai libri che della impulsione che ci danno. Se ne vuole a chi veglia sui nostri passi fino all'ultimo ».

Ogni opera di Gide si racchiude in un breve volume. Le prime edizioni, di tiratura limitata, sono introvabili. Ora, man mano che si ristampano è in libercoli di tale formato che paion fatti per stare in tasca, inavvertiti. La somma dei *Morceaux choisis* non soltanto l'aspetto ha di un breviario. Pure « Non portarti dietro il mio libro! » era l'urgente consiglio con cui l'autore delle *Norritures terrestres* si raccomandava all'ignoto, al sospirato Nathanael...

Nathanael, discepolo ideale, vagheggiato, accarezzato. Troppo amato perchè il poeta subito non lo sfugga, non lo discosti, distacchi da sè. « Butta il mio libro, gli dice, non soddisfartici. Non credere che da alcun altro possa esser trovata la *tua* verità; più di ogni altra cosa, abbi vergogna di ciò. Se ti cercassi gli alimenti, non avresti fame per mangiarli; se ti preparassi il letto, non avresti sonno per dormirvi ».

Ma Nathanael è ancor tutto inerente all'animo del poeta; nè l'espediente che quasi involontariamente si cela nella effusione lirica sfugge al suo chiaro sguardo: « Sono stanco di fingere di educare qualcuno. Quand'ho mai detto che ti volevo simile a me? — E' perchè differisci da me che ti amo; non amo in te che quel che da me differisce. Educare! — Chi educherei dunque se non me stesso? Nathanael, te lo dirò? io mi sono interminabilmente educato. Continuo. Io non mi stimo mai se non in quel che *potrei* fare ».

Fin dagli inizi dell'opera di Gide questa figura si vede che gli si propone di continuo, ma che non gli riesce, che non può ancora liberare da sè. Timida dapprima, ma pur tendenziosa, la riconosciamo in Davide, cui tragicamente, doloroso e miserevole a un tempo, si contrappone Saul indemoniato; poi in Neolottolemo preso a mezzo tra Ulisse e Filottete; più oltre sono Charles Bocage e Moktir volta a volta che vi alludono; il Figliuol prodigo li assomma tutti nella sua confessione — quand'ecco alfine balzar vivo Lafcadio e uscir pel mondo, dove già e come ognuno per la sua via van Fabrizio del Dongo, James Steerforth, Lord Jim o Arcadio Macarovich.

Svelta creatura umana, tutta giovanile grazia in cui le più varie possibilità si equilibrano in una felice armonia... Ah! Lafcadio, sono a chiedermi se alcunchè non ti manchi: s'io debba rimpiangere che così grande sia la tua libertà da vietarti attaccamento alcuno, alcuna amicizia... O che sia mestieri persuadersi che « *le pas du parfait copain se danse seul* »?

Son queste, poche note che un lettore di Gide si lascia carpire. E' suo malgrado, ripete, che ha ceduto. Non si scusa tuttavia della loro insufficenza, perchè ha la pretesa di estimarla inevitabile.

« Un grande scrittore soddisfa a più di una esigenza risponde a più d'un dubbio, nutre i più diversi appetiti ». Queste parole di Gide meglio di qualsivoglia altra valgono per lui stesso. Esigenze, dubbi, appetiti — a un solo che n'abbia, mi stimerò sommamente felice se queste righe saranno valse a indicargli tanta copia e varietà d'alimenti.

Poichè si deve pur ripetere per Gide l'elogio ch'egli rivolgeva a Charles-Louis Philippe: « Egli porta in sè di che disorientare e sorprendere, cioè di che durare ».

***

Comtesse de Noailles

Eblouie . . .

A centinaia si potrebbero sgranare epiteti per definire Anna de Noailles: ardente, fervente, orgogliosa, voluttuosa, autoidolatra, appassionata, grandiloquente . . . Ma fra tutti, più la caratterizza la breve parolotta intraducibile: *eblouie . . .*

Anche chi non l'ha mai veduta la imagina con lunghe ciglia che sbattono come ali stupite dinanzi al lucente incanto del mondo.

Tutto le è cagione di meraviglia e insieme di vertigine: e tutto il suo lungo cantare esprime sopra ogni altra cosa questo stato di creatura turbinante stupefatta nel radioso mistero.

L'hanno apparentata a Victor Hugo, per l'impeto e la ricchezza inesauribile della vena: sarebbe forse più esatto farla discendere da Walt Whitman. Non si danno forse la mano, attraverso l'immenso spazio, questa piccola donna di razza orientale e sangue principesco, e il buon gigante dell'ovest, il buon viandante figlio di popolo, quando enumerano, l'uno e l'altra, i motivi d'amore verso la vita?

Ma che un Whitman gagliardo e randagio abbia la vocazione imperiosa della laude, è meno singolare di quel che non sia per una Contessa di Noailles. Meno raramente, nasce la poesia, dirò con imagine retorica, nelle capanne che non nei palazzi. L'autrice degli *Ebloüissements*, del *Coeur innombrable*, del *Visage emerveillé*, avvalora in modo irresistibile la propria testimonianza lirica, per il fatto d'esser gran dama, bella, irretita da mille privilegi . . . Costei, si pensa, ha saputo ascoltar la voce del vento, la voce dello spirito, ha saputo chinarsi al giogo delle cose eterne, ai miti purpurei, anzi incandescenti, dell'amore, della gloria, della morte (anche la morte è un mito, Anna de Noailles!) quando fin dalla nascita tutto sembrava indicarle reami facili e leggiadri, aiuole e sentieri in bell'ordine, senza sospiri nè guida nè estasi. La potenza d'Orfeo è dunque veramente illimitata . . .

« C'est une femme de génie » proclamò Maurice Barrès pubblicamente, circa vent'anni sono. « C'est un grand poète » confermò egli a me «un mattino di vento e di grazia » del marzo 1923 nel suo studio di Neuilly.

Le prime composizioni che di balzo la consacrarono erano in verità miracolose: classiche, purissime di forma e selvatiche di spirito, audaci e nobili, fragranti, roride, intense, d'una trasparenza e d'una iridiscenza adorabili . . .

> *La forêt, les étangs et les plaines fécondes*
> *ont plus touché mes yeux que les regards humains*
> *je me suis appuyée à beauté du monde*
> *et j'ai tenu l'odeur des saisons dans mes mains*

Vita vegetale e vita cosmica, aromi e brividi, ricordi ancestrali e presentimenti sommessi, fascino dei viaggi e d'ogni esotismo (non amaro e tragico alla guisa bodleriana, ma venato di sottile e talora morbosa malinconia), tripudio superbo dei sensi, e quelle che Proust chiama « intermittenze » del cuore, sorrisi di baccante, intuizioni folgoranti, imagini, imagini felici, delizie.

> *Visage étincelant du monde, battement*
> *du temps et de la vie . . .*

Il grande successo, la gran fama, e il venir sollecitata quale musa officiale, nocquero un poco, naturalmente, alla produzione ulteriore della poetessa; che forzò un poco la voce, lasciò che l'impulso romantico prendesse il sopravvento e desse adito persino ad un penoso sospetto d'insincerità. Specie nelle liriche dettate per la guerra, nel volume *Les forces éternelles*, il verbalismo dilagò fastidiosamente. Gli spiriti più delicati temettero ch'ella fosse per perdersi, ella ch'era stata designata per divenire il maggior poeta del suo tempo . . . Ma ecco, da due, tre anni, con il volume di novelle *Les innocentes*, e con qualche gruppo di brevi liriche donate a riviste d'avanguardia, Anna de Noailles è riapparsa rinnovata, con tutte le virtù e tutte le magie d'una giovinezza irriducibile, è riapparsa con doni anche più limpidi, con una musicalità d'anima dalle risonanze più dolci e più secrete . . . « Donde è venuto a questa straordinaria donna un tal potere di ricominciamento?» chiede un critico di finissima sensibilità, André Germain, nella raccolta di saggi *De Proust à Dada*, che ieri leggevo; e risponde: « de l'imperialisme de son coeur qui voulait rappeler et vaincre les jeunes gens distraits, occupés à jouer dans les coins tandis que son char passait . . . ».

Sì. Donna, la Contessa di Noailles porta nell'arte un fiera volontà di conquista e di dominio, e tanto più l'attua quanto più è fedele a sè stessa, al ritmo de' suoi travolgenti occhi verdeoro e della sua piccola persona dalla strana affascinante grazia; al ritmo del suo vergine spirito. Al pari delle altre due contemporanee di genio, Colette la faunessa ed Aurel la pensierosa, per le quali mi duole non aver qui spazio a parlare (1), ella si salva quando non rinnega la propria essenza, quando attinge alle immense zone inespresse della femminilità e ne rivela, sorridente o dolorosa non importa, casta od impudica non importa, qualche lembo, con moti e modi di novità e freschezza autentiche. Creatura feminea, della specie ape-regina. Il suo bottino di miele è prezioso. Sono certa che Barrès a lei pensava alluminando il personaggio di Oriante nel suo ultimo romanzo bello come un rubino. Preziosa ha l'anima, s'anche un poco crudele. Ha intrecciato profumate ghirlande a Jean Jacques e a tutti gli eroi; ma ben più profondamente e magnificamente poeta è nell'esaltazione della propria forza rutilante, o in qualche tenue sospiro melodioso in sfida alla morte....

> *« Que suis-je? Un humble atome errant,*
> *dont l'ardeur fut grave et pieuse,*
> *qui vit le réel d'un oeil franc*
> *voilé de stupeur amoureuse,*
> *et j'ai rendu, en l'adorant,*
> *l'évidence mystérieuse . . . .*

SIBILLA ALERAMO.

(1) Rimando il lettore di buona volontà al mio volume *Andando e Stando*.

GIRAUDOUX

Forse l'opera di Jean Giraudoux è ora, nella stima de' suoi conterranei, un poco in ribasso. Apparsa sotto una buona stella, cara fin dal principio a Gide, ma certo nemmeno allora ostile alla comprensione dei critici più ufficiali, ha meritato una non disprezzabile risonanza. Negli anni della guerra s'è potuta valere di qualche pausa che ha saputo riempire di accenti così pacati e quasi leggiadri, da far concorrenza a quella di Paul Géraldy nel consolare il facile sentimentalismo di una nazione ferita. Ma dopo, col ritorno della Nouvelle Revue Française, e il passaggio alla notorietà di Gide, Proust, Valéry, è rimasta nell'ombra; donde non la potevano trarre, sia detto sùbito, i suoi ultimi libri.

Ma quella prima diffusione, senza che potesse aver caratteri di rapidità e di violenza, era stata assai efficace. Non che Giraudoux si possa chiamare maestro; nè, crediamo, che altri autori abbiano avuto col suo esempio un aiuto profondo. Ma il suo modo, che non ha nulla di segreto nè di repulsivo alla vista, s'è facilmente inserito nella mente dei lettori anche più trascurati e sbuca fuori, in tutti i climi e a qualunque stagione, nel discorso comune con un'implicita grazia che riesce perfino a parer spontanea. La breve fantasia che serve per far quattro chiacchiere, ci vuol proprio poco a piegarla in maniera « giraudoulcienne » — anche meno di quella tensione che ci voleva per intonarsi, parecchi anni or sono, a una « miévrerie » rostandiana; basta pigliare gusto a un giuoco di trasposizioni tra oggetti familiari e vicini, saltando gli aggettivi che li unirebbero, e sorprendere gli ascoltatori con la sostituzione dei nomi invece che con la coloritura delle imagini. C'è il caso che essi credano a una mutazione repentina di cose, a un vero giuoco di bussolotti: ma i nomi, nella mente del prestigiatore eran fra loro tutti legati.

Sè, quando Susanna dice di Claudel « toutes ces apparences.... Claudel, après les avoir meurtries en un point attachait là du moins une comparaison, qui se remplissait aussitôt, par je ne sais quelle loi des vases comunicants, de sang, ou de sève, de résine, de liquides premiers ». Giraudoux vuol segnare una sua propria « ars poetica », questa rimane nel paradiso delle intenzioni. Nella materia in cui egli lavora non ci sono ammaccature, perchè non c'è corpo: è una fragilità che si rompe fra le dita. In una visuale senza spessore, senza piani, senza urti non è da pensare un'esigenza di continuità, e nemmeno di durata. Non gli appaiono, non lo dominano le cose, ma i loro segni, le parole, adatti al commercio e alla misura; e si sa che questi sono fungibili. Perciò l'unità del suo, come si suol dire, mondo è prodotta e legittimata dal suo linguaggio; è dunque compresa fra termini assai ampi, dove, senza un po' di rigore e di povertà volontaria, ci si può perdere ch'è un piacere. Un puro letterato non ha mai, d'altronde, nè altra mira nè altri strumenti; chi s'è educato sulle parole, le prediligerà sempre, e per ogni contatto se ne farà uno schermo. La novità di Giraudoux sarebbe quindi d'essere il letterato dei tempi moderni.

Moderni, non so preciso quello che voglia dire. E', per forza, il letterato della sua vita, la quale però non s'identifica con la nostra: poichè noi non siamo funzionari diplomatici, nè studenti in un « Lycée » parigino, nè professori ventenni a giro per il mondo; poichè sopra tutto non siamo francesi. In lui s'è impresso uno stampo là, nell'« école du sublime » (come facile! che fiorito cammino, che placida temperatura. Sull'Olimpo ci si va in carrozza), gli s'è istillata traverso l'adolescenza studiosa una pace, che gl'indora il ricordo infantile e il luminoso centro della sua terra, dove nacque. Non lui si lamenterà che la carne è triste quando si son letti i libri, nè parlerà del « bagaglio » degli studi. Agile è la memoria; pronta e precisa quanto i muscoli nelle gare sportive. Il primo della scolaresca, non cade dubbio, è lui: non se ne vorrà più scordare, come d'un diritto acquisito. La scuola è il tirocinio della vita: ma per lo scolaro modello, e nostalgico, la vita è un'appendice, un ampliamento, uno sfruttamento della scuola. La storia letteraria, ma anche le nozioni degli altri manuali, gli son sempre presenti; le sue variopinte scienze naturali gli fioriscono un'isola giù nel Pacifico, la sua controllata geografia lo crea quasi improvviso psicologo dei popoli. Davvero, io non so di uno scrittore più « classico ».

E' noto che, presso i francesi, classico è una specie di sinonimo di francese. Per una strana fobia della modernità, per un disagio assai romantico della vita corrente, essi sono tratti però a esiliare il significato di quella parola a tempi antichi, a un ideale fisso che è per loro come una aurea fermata della storia. Sarebbe assurdo che noi stranieri si accettasse questa misura; liberi da esigenze pratiche, e vogliosi soltanto di conoscenza, noi si ha bisogno di vedere un volto vicino, e mobile; non ci è apparso mai tanto gentile, quanto nell'accurata truccatura di questo autore.

Sarebbe però falso credere che egli metta il suo impegno a essere rappresentativo; mediante le diverse figure fissando la stessa mira e segnando una medesima linea, si dica debole o pigro, patetico o indifferente, Giacomo è pur sempre egoista; tanto candidamente che non ha da imporre la propria volontà sugli altri e sulle cose, poichè non si accorge nemmeno che si possa esser tratti a toccarle o a capirle con violenza. Sono intorno a lui, come le liquide fantasie del suo mattino. Gli sfondi hanno sempre un chè di augurale, le persone sembrano, nei gesti, propiziatrici: come se l'intelligenza a tutti che le si accostano facesse l'obbligo d'un dono. La chiarezza, per tutto diffusa, è senza presentimento; i ricordi, che sono i motivi e l'unico patrimonio d'ogni creatura, le si librano intorno esigui, con una loro trama sottile, per cui non l'interessa nè il sole nè il calore. La somiglianza delle persone con il paesaggio, il loro gusto elementare e parco, la leggerezza delle mosse, è la continua riprova d'una premeditata armonia, che non sarà certo nella terra e nei costumi di Francia, ma nell'estremo artifizio della sua civiltà.

L'universalità anodina e vacua che dovrebbe contrassegnare uno scrittore come lui avvitato sulle parole e sulle loro relazioni, logiche e armoniche, (« l'univers était couvert pour lui plus que pour tout autre d'une croûte verbale qui lui cachait les gouffres du chaos...») gli è vinta da una predilezione assai attenta per certi stati mentali, che son come gli ultimi frutti d'un clima sapiente. C'è al punto culminante e indiscutibile d'ogni tradizione, per chi vi è immerso, quasi una nuova nascita; un istintivo appropriarsi di beni ormai levigati, che hanno in sè riassorbito e annullato per fino la memoria delle fatiche durate per loro. Dell'innocenza, intesa in un senso vicino alla caricatura, ma che non ha bisgno di maschere nè di scuse perchè la circonda nel costume di tutti tanta gentile aspettativa, Giraudoux è il poeta, ironico a mezzo, per metà preso nella dolcezza del suo giuoco. Se « Simon le Pathétique » ancora la pone, come un bene quotidiano e passeggero, nel centro di Parigi, e pronta a piegarsi nel finale incerto, melanconico; la isola invece Susanna che, piena di civetteria, sa predisporsi un così onorato e tempestivo naufragio; e la vorrà espandere in quel mondo sconosciuto, al cospetto delle cose elementari e divine, a gara con l'assurdo. Ma per quanto imagini, anche là nell'oceano tropicale, e anzi con imprevisto vigore, appena un po' meglio fissata sotto la luce, gli si apre la Francia.

«Car heureux qui devine le mot esquimau qui veut dire Glace, le mot anglais qui veut dire Marmelade, le mot français qui veut dire Honneur ». Noi scopriamo in questa esaltazione una sfida, e magari una volontà di strafare che denota un'insincera sicurezza; gli si volge poi in sapore troppo involontariamente amaro quando si metta a trattar le cose degli altri (per quanto può entrare nel suo tono, un vero e proprio odio verso l'America, che ha voluto per di più canzonare col titolo di « Amica »; e i complimenti speciali a noi, bisogna segnarli: « tu me défendras des ruffians à Venise, des faquins à Vérone; tu me protégeras des tranvieri dans les tramways, des controllori dans le train. Voici que je ne serai plus seule désormais dans la vie, à Naples en face des camorristi, à Rome en face des teppisti... »). Una cieca tendenza del suo gusto lo ha indotto a situare all'estero parecchie scene che, nella sua opera, pesano maledettamente, dove si direbbe che abbia voluto imitare il suo tanto diverso compagno Morand; i moti convulsi, le morti vere e una stupida morte finta, vedi « Siegfried et le Limousin » e l'appendice: « Visite chez le Prince ». Il bell'ordine della sua terra non sopporterebbe tali brutture.

In essa i risvegli: « le soleil rayonnait sur le pays à idées claires » e le acque; i lucidi canali, le strade maravigliose dagli alti oppi simmetrici. In essa il lungo costume di vita civile che ha fissato per ogni funzione una figura d'uomo e una diversa dignità. Si dimentichi il peso della vita catalogata e ufficiale e l'ombra meschina in cui tanti esseri faticano a vivere, cercando d'adoperare le passioni, orgoglio, invidia, ira, amore, in un cerchio piccino dove uno sguardo appena intinto di scetticismo creerebbe la libertà. Per un credulo dilettante qual è Giraudox non sussistono aspirazioni: di quel mondo si fida, gli sembra un organismo perfetto. Siccome le sue intenzioni sono artisticamente pure, non si può negargli ascolto; nè si può dissimulare la simpatia a che la persuasiva bontà del suo mestiere c'induce.

Privo di potenza lirica e, diciamo pure, di libertà nelle sue creazioni, egli rivela in ogni sua pagina l'assidua e diligente sua natura; così placato e così uguale, evoca una lunga storia nel suo momento più denso; quando la facoltà d'astrarre e di distinguere s'è fatta impulso spontaneo. Chi volesse un esempio della sua regola, bisognerebbe per forza rimandarlo al racconto di Susanna che è, ridotta ad un punto sperduto e a una abbandonata persona, come un modello di città e di società espressa dalla natura. La fanciulla, segregata dalle prove umane e da ogni confronto, è veramente un placido Iddio che, col suo sguardo appena, dimostra l'impossibilità del disordine e dell'istinto bruto. E i ricorrenti rumori, le fastose ma benigne arborescenze, i serti smaglianti delle piume, che cosa sono se non un commento, una decorazione sagace? Come in un minuto smalto limosino, ivi è l'eco, e la lode, del suo cuore.

UMBERTO MORRA DI LAVRIANO.

Valery Larbaud

Non sono molto lontani i giorni in cui leggendo Larbaud non potevamo esimerci dal rivolgergli in tono di dubbio consenso verso di A. O. Barnabooth al proprio padre: « *Tout ça mon vieux Valerio c'est très joli...* ». Très joli, certo, ma... non ci era facile, sulle prime, liberare la nostra ammirazione da un inamabile peso di riserve. Dal fondo di un suo bel ritratto di Paul-Emile Bécat, Valerio ci ammoniva tuttavia di non fermarci alle sue più floride apparenze e di cercare la sua giustificazione più in là. Questo secondo piano doveva esistere di certo. L'uomo che nel diario di Barnabooth aveva posta in bocca di Stefano talune semplici parole (« Adieu, je vais recevoir à genoux l'Empereur d'Orient ») e che aveva saputo darci mirabili pagine introduttive al mistico poeta Conventry Patmore, credeva opportuno, nel resto dell'opera sua, non parlarci più di Dio. Lo scrittore che più doveva a Philippe, e non solo in certe mosse esteriori, era poi il più lontano da Philippe; il suo mondo pareva il treno di lusso, la sua psicologia confondeva ormai quella delle famigerate anime con cinquantamila franchi di rendita, e le relegava in un mondo miserabile e anacronistico.

Contraddizioni più o meno apparenti che non ci toglievano il gusto della sua arte irrequieta. Non sarebbe breve, e tornerebbe inutile, un conto degli influssi che hanno toccato Larbaud. Fu assicurato che nella lista andrebbero compresi, messi d'accanto e tutti sorpresi d'esserci, Montaigne e Walt Whitman, Choderlos de Laclos e Walter Savage Landor, fino a James Joyce, dal Larbaud riconosciuto pubblicamente quale « the only begetter » della forma (il monologo interiore) da lui accettata nel suo racconto: « Amants, heureux amants ». Altri si rifece al Ginevrino ed ai grandi viaggiatori, da Gobineau ai recentissimi: si videro comparire elenchi e genealogie.

Per ciò che riguarda Joyce noi confessiamo di non esser, per ora, fra i quattro o cinque italiani che hanno affrontata la mole imponente e favolosa di *Ulysses;* e ci sarebbe impossibile stabilire quanto il Larbaud debba in realtà allo scrittore irlandese. Ma diremmo, confortati da buoni indizi, che la parentela sia ancora estrinseca, e che attraverso la selva delle annotazioni che salgono dalle zone sotterranee del suo essere (come dire più « anima », ormai?) in Larbaud si faccia strada una sostanza ben francese e definita, il mondo ringiovanito di Boucher e di Fragonard più che quello dei perigliosi poeti dell'introspezione.

Sulla formula di « scrittore libertino » parrebbe adunque possibile un primo accordo circa il mondo del nostro autore; nè la definizione mancherebbe di verità qualora fosse rafforzata con la dichiarazione più opportuna dei suoi rari e personali meriti di artista. Al disopra degl'influssi che ha sentito Valery Larbaud esiste davvero, come pochi. Diremmo anzi che è uno dei segreti più suoi, questo di saper trarre partito, organizzandole, da una molteplicità di esperienze culturali che svierebbero artisti meno provetti. Larbaud accetta pretesti e avventure, sa risolvere in sè gli urti più scabrosi. Sotto il suo polo l'aria più burrascosa si fa clemente e neutrale. Artisti portati a seguire la via, ma di lui meno ispirati, non poterono, anche da noi, salvarsi da pericolosi inconvenienti.

Ancora una volta il fondo di un artista si dimostra irriducibile alla sua maniera: « les dieux s'en vont », e le figure di Rose Louirdin, di Dolly, di Rachel Frutiger, di Eliana, restano; restano Queenie e il suo stupefacente fidanzato; rimangono Juga e Romana: lievi come son nella vita le creature che le somigliano, e di coteste, di certo, più perfette.

E rimangono indimenticabili visioni di paesi e di *interni*: Chelsea e Montpellier, Napoli e San Marino. Pochi scrittori hanno saputo rendere del pari l'ora e la temperie: il fiotto della vita esteriore ed insieme quello dell'animo disperso e un poco *troublé*, come si conviene al figlio di una letteratura ch'è passata per Verlaine. Restano i « prezzi » di pittura, le sete che frusciano e l'alleciolio sul muro dei riflessi del sole sull'acqua corrente, che filtrano dalle cortine abbassate; restano infine, oltre i quadri di cavalletto, i pastelli appena segnati: come il pastorello, figlio insieme di La Fontaine e Watteau, intento a spiare con occhi cupidi le belle straniere giunte.

Così da « Fermina Marquez », a « Barnabooth » e ai « Barbarygmes », più su fino ai ricordi di collegio di « Enfantines » e alla più recente raccolta: « Amants, heureux amants », è tutto un fiorire di imagini leggiadre. Ma il diario di A. O. Barnabooth — più che i suoi versi, alquanto superflui — ci sta dinanzi e ci dice chiaramente che la figura di Larbaud non si esaurisce con la comoda ricetta che la sua stessa tradizione ci ha offerta facilmente. Una sfumatura, in realtà qualcosa di decisivo, n'è rimasta fuori. Larbaud infine non s'intende se non si accetta, poco o molto, il mito che illumina l'opera sua: il mito dell'uomo Europeo. Questa la realtà che sostiene ogni sua pagina e le dà risonanza. Ed è ben certo che il nostro dichiarato formalismo non mai volle disconoscere che la frase scritta vale per quella inespressa, che il libro che appare non è che una via d'accesso al libro che non si scrive. A Larbaud bisogna mandar buona questa mistica dell'intelligenza, questa vigile coscienza di incarnare l'uomo rinunzia alle forme, s'anche le ami a una a una nella vita; l'uomo che disfattosi da ogni canone per esser più spoglio e inafferrabile, accetta la sua battaglia contro le facce del futuro; un autarca senza imperativi, uno stoico senza consolazioni. Sforzo di realizzare, in fondo, senza schemi la propria realtà più fondamentalmente umana: tanto nel tempo da essere ormai tutta fuori del tempo.

Qui potrà il moralista intervenire e dir bestiale questa nuova manifestazione dell'*homo sapiens* che pare avere ucciso in sè anche la più rudimentale teleologia. Noi non lo seguiremo troppo, a questo proposito, nella sua deprecazione. Poichè il fatto che Larbaud ci si mostra coerente nelle sue prove, e ricco di non so che certezza che lo salva sempre dai disastri che parrebbero inerenti al suo assunto, è tal garanzia da renderci palese che qualche cosa dev'esserci in lui che va oltre l'intenzionale e si concreta in verità d'arte e di vita. Il suo Barnabooth non ci è possibile considerarlo solo come una « variazione sul tema Des Esseints »; altra novità di presupposti e di atteggiamenti è in lui. Larbaud aggiunge qualcosa al patrimonio di tutti, il nichilista, vecchia scoperta, crea.

La sua ricerca differisce da quella di Gide, che pare risolvere o almeno confondere, antitesi etiche in un giuoco di immoralismo che si sforza di realizzare evidenze puntuali, via via dissipate.

Le sue inclinazioni vanno a forme più riposate dell'intelligenza; come a dire ad una raffinatezza, ad una selezione che toccano ormai l'ordine fisico. Morand, che ha parecchie affinità con lui, ma riesce assai più volontario e sforzato, ha detto:

« Il a tout ce qu'a raté Stendhal avec son sale caractère, et qu'il a réussi ».

Pare questo, per ora, il punto d'arrivo di quella sua appassionata dedizione alle cose cui già s'è accennato, e della quale ognuno rammenterà, in Barnabooth, uno dei più chiari accenni: —

« Mais vient l'hiver de l'Europe Centrale! le froid immense et pleni de dignité. C'est alors que je retrouve mon Allemagne, comme une épouse aimable et comme un foyer chaud. La vie devient décente et propre, avec des occupations sérieuses; c'est le temps des études philologiques, aves des cigarettes et des baisers. Et le soir, sur la glace bleue des étangs, on patine jusque à la nuit dans les jardins royaux, tandis qu'au loin les lumières de la ville mouillent le ciel entre les branchages couverts de neige. A travers les hautes glaces de mon wagon-salon, j'ai vu venir et s'éloigner toutes les petites villes. Et j'aurais voulu passer ma vie dans chacune d'elles, humblement; allant tous les dimanches à la chapelle; prenant part aux fêtes locales; fréquentant la noblesse du pays. Au loin les grandes destinées feraient leur tapage inutile ».

Messo in chiaro questo sfondo della figura di Larbaud, un utile discorso sarebbe da cominciare per definire l'arte di lui nei risultati sicuri e nei punti più deboli. Lo spazio esiguo di cui disponiamo ci permette soltanto un fugace rilievo; ed è questo che il Larbaud, ben certo di possedersi, trascura talvolta nelle sue composizioni, non pure l'ordinaria *ficelle*, ma anche quel tanto di coerenza tecnica che gioverebbe a dare un risalto più solido ai suoi scritti. Dalla prima alla seconda parte del Diario di Barnabooth e di « Beauté mon beau souci... » il salto è forse troppo forte; e l'aver trascurato trapassi e giustificazioni minaccia gravemente l'unità dell'insieme. Ma non oseremmo davvero affermare che da questi pericoli il centro più vitale dello scrittore esca compromesso: abbiamo dinanzi, e non è a dire quanto decisivi, i risultati di « Enfantines » e del racconto di mezzo di « Amants, heureux amants ».

Ci è possibile ancor meno di intrattenerci sul Larbaud *anglicisant*: traduttore del Coleridge, di W. Savage Landor, ed ora di Samuel Butler. Sempre più chiara emergerebbe da quest'esame la figura che di lui abbiamo voluto disegnare in pochi tocchi.

Sarà palese che sotto gli *agréments* del clavicembalista ci è parso di sentir vibrare una eco ben altrimenti profonda; ma forse molti suoi lettori continueranno a vederne soltanto il volto che sorride. A codesti, anzichè contraddirli, noi vorremmo venire in aiuto; e propor loro, per finire, qualche altra parola sul padre di Barnabooth. E' ancora di Morand:

« Ce que j'admire le plus, c'est cette somme prodigieuse de travail, de passion, et de violence pour arriver à ce joyau reconstitué: un homme simple, qui sourit ».

EUGENIO MONTALE.

PAUL MORAND

Non conosco i suoi versi ma da qualche campione che me ne venne tra mano oso indurre che essi non aggiungano nulla d'essenziale alla conoscenza della sua opera. La secchezza della notazione, la scarnificante facoltà osservativa e il genere di pathos che li animano sono qualità che ritroviamo, meglio adoperate e finalizzate, nel movimento veloce della sua prosa narrativa in cui la sua arte ci si mostra d'acchito come provocata da un lirismo che non raggiunge il canto per un congenito bisogno di documentazioni; mentre possiede nella sprezzatura sintattica e nella eterogeneità delle immagini uno strumento espressivo molto aderente alle speciose avventure che egli ci narra. Più che ad altre sue opere mi riferisco a *Fermé la Nuit* ed a *Ouvert la Nuit* che son raccolte di novelle — o saggi di vita vissuta — nelle quali il Morand, col tono di uno che è alquanto parte in causa, ci descrive un'umanità di lusso ed amorale senza farci per nulla l'impressione del *dandy* da caffè concerto come qualche nostro autore alla moda che bazzica personaggi della stessa specie. Questo, oltre le differenze di mentalità ed educazione che intercorrono tra il Morand e quei che non nominiamo, dimostra quanto il senso psicologico del Nostro sia acuto. I *tipi* ch'egli studia hanno in sè tali elementi di particolarissima profondità che vien voglia di pensarli colti nel vero. Uomini e donne — non esclusi Lewis e Irène che dànno il titolo al suo ultimo romanzo — essi appaiono quasi tutti degli sradicati sottoposti a una bizzarra e nevrastenica fatalità; degli *snobs* vittime della loro cosciente od inconscia eccentricità e dei malati di una raffinatezza che non ha più nulla da imparare circa il vivere edonistico.

Petronio, componendo oggi, più d'uno ne eleggerebbe per il film di un modernissimo *Satyricon*. Piace a noi, generalizzando, considerarli come i frutti di quella cultura mondana francese, o viennese o berlinese, che è la sola, nella vita comune, positivamente internazionale. Qualcuno, sedotto a ciò da somiglianze puramente esteriori, avvicinava la maniera morandiana a quella di Jean Giraudoux a cui il Nostro non è veramente affine che nel suo lato ironico e nella modernità del vocabolario. Osserva giustamente il Thibaudet a questo proposito che mentre il Giraudoux è piuttosto un collezionista che si compiace di raccogliere immagini, Paul Morand, più sanguinario e cacciatore nato, si parte invece proprio per selvaggina; ed ha minore importanza se il carniere strada facendo gli si ricolmi di merletti come a quello. Tale definizione concorda nella sua parte venatoria con quanto noi diciamo circa i personaggi delle « Nuits », ma la troviamo, nel punto che riguarda lo stile, ancora fuori di mira. Più che nei metodi di uno stilista paziente — il che può essere suggerito dalla parola *merletti* — pare a noi che, tanto la sua posizione di osservatore partecipe ma disincantato dalla fretta del viaggiare, quanto la materia disambientata che egli adopera, conducono il Morand a lavorare la

propria espressione in una guisa pressochè giornalistica e che la sua arte — non si stabilisce con ciò nessun demerito — ci giunga per molti aspetti compagna a quel *reportage* di grande lena, fatto d'intelligenti notazioni e riferimenti di cui, anche in Italia, ci stan venendo da un certo tempo ottimi saggi. Ma in «Lewis et Irène» Paul Morand si è voluto inoltrare a battere una tenuta più tradizionalmente solita e ordinata: e ci ha portato un romanzo imperfettamente maturo in cui risaltano le medesime qualità delle Nuits, talvolta usate fuori posto, accanto a gravi difetti di costruzione. Sorella in certi lati del suo carattere a Remedios, ad Aino e ad altre morandiane creature, Irène pretende di legarsi per tutti gli altri alle più perspicue qualità della propria razza che è l'ebraica: e il romanzo è forse imperniato sul contrasto che nasce tra questa sua peculiarità e quella di Lewis che, non ben determinato, sta fra il *déraciné* piuttosto scialbo, l'egoista e il sensuale. Reagendo entrambi incerti o gratuitamente alle situazioni combinate, spesso dal di fuori, e senza una palese necessità, e non essendo lo svolgersi dei loro stati d'animo armonizzato con sufficiente evidenza, ci sembra insomma che in questo suo tentativo il Morand non sia completamente riuscito al proprio intento; intento che d'altronde egli non si pose ben chiaramente, ove non sia proprio quello di inaugurare il genere «romanzo finanziario». Ciò non crediamo, anche se al suo apparire questo romanzo venne salutato in Francia in questo modo e benchè il suo sfondo e il suo Deux ex machina voglia essere il commercio di danaro, limitato ad amor dell'affare per l'affare in Lewis ed assunto quasi ad eticità in Irène. Per creare, qualunque materiale è buono e, criticamente, se codeste catalogazioni servissero a qualche cosa, osserveremmo semmai e checchè si opponga che il romanzo finanziario esisteva di già. Ma il considerare l'opera d'arte da punti di vista troppo estrinsechi a noi non giova nè convince e ci contentiamo perciò di salutare in «Lewis et Irène» un'intenzione del Morand di sacrificare la parte più aggressiva della sua arte a un desiderio di maggior contenuto psicologico e ad una narrazione più riposata. Conati che cominciano ad incontrare la propria realizzazione in una novella (Les amis nouveaux. Nouvelle Revue Française N. 130 in cui il Morand, riprendendo a narrarci le sue «Nuits» con un tono più pacato, ci si rivela sempre più barometrico e sottile. Vastità d'attenzione e rarefazione d'appunti lo legano per importanza, nella moderna letteratura narrativa francese ed europea al suo collega in meteorologia intima Drieux Rochelle che ci presenta, oltre molte differenze di forma, un contenuto più freudiano e relativista.

ADRIANO GRANDE.

IL TEATRO

Fra gli scrittori di teatro, c'è chi risolve il dialogo imprimendo a tutte le battute il proprio stile, e chi invece si adatta allo stile del suo personaggio. Nel primo caso lo spettatore sarà fin da principio riempito di questa unità stilistica e si avvezzerà a poco a poco, fino a non badarci più affatto, all'armonioso artificio di un mondo, visto attraverso un vetro colorato; nel secondo, la battuta stessa per esser sorpresa in bocca al personaggio un po' a tradimento, acquista grazie alla sua veracità una importanza di osservazione psicologica, che stupisce e sveglia continuamente lo spettatore, e, direi quasi, un valore di segreta satira. Nel primo caso l'autore domina la battuta; nel secondo la battuta, così come è, si impone all'autore.

Fra queste due forme di scrittura drammatica, ce n'è una mediana, che chiamerei quella della stilizzazione sotterranea; in cui a prima vista il dialogo ha l'aria di essere impersonale, borghese e facile, e ogni battuta, presa in sè, non svela nessuna riposta volontà stilistica; ma alla fine, ciò nonostante, lo spettatore non potrà liberarsi da una generica e fluida impressione di unità. Ci sono certi musicisti, come Pizzetti, in cui lo stile è di questo genere.

Queste tre maniere di risolvere il dialogo sono poi le tre maniere di concepire, più largamente, il dramma. Perchè infatti troviamo il dramma lirico, in cui il drammaturgo, è, senza dirlo il misterioso e solo macchinista di tutto l'intrigo, l'unico cantore e ispiratore, che riempie di sè le altre figure, fino a dar loro una vita di seconda mano. Questo autore può rivelarsi addirittura in un personaggio che lo rappresenta e raccoglie, o mantenersi ipocritamente nascosto, spandendosi sui suoi personaggi e facendoli brillare, come il sole dà alle cose la veste illusoria dei colori.

Troviamo poi il dramma di osservazione, in cui l'autore naufraga dentro la fredda inconciliabilità dei suoi personaggi, e non crede che nemmeno sul teatro, sia il caso di placarle nella sua espressione verbale, con la libertà che gli concede la convenzione dell'arte.

Troviamo finalmente i lirici trattenuti, che sono come quei disegnatori sensibili e casti, che non osando e non volendo confidarsi troppo languidamente al calore di un carboncino arruffato in piccoli e sfumati triangoli d'ombre, ove la pagina segnata di linee povere trova calore e illuminazione.

E queste mi paiono le tre divisioni insieme stilistiche e sostanziali, che si possono stabilire, per mettere un po' d'ordine nella grande produzione drammatica della Francia moderna. Ai lirici confessi appartengono Claudel, Raynal, Ghéon. Agli osservatori Géraldy, Vildrac, Amiel. Ai lirici trattenuti Sarment, Bernard, Bouhélier, Lenormand, Romain.

Il primo che abbia trovato la strada del dramma moderno a espressione convenzionale, è Paul Claudel. Claudel può dirsi, in un certo senso, il padre dei lirici confessi, e per questo, anche se non se ne sono accorti e se hanno risolto il dialogo altrimenti, Raynal e Ghéon (specialmente il Ghéon di «Le Pain») da lui discendono. Ma Claudel è una mescolanza ruvida di terra e di cielo, di grasso e di misticismo, di divino e di umano, di rozzo e di sublime. E nelle persone stesse, la parte religiosa e sublime si rafforza per quella sensuale e terrestre, giacchè, se spesso manca l'urto fra i personaggi del dramma, che grazie alla lirica finiscono per salvarsi ognuno sul suo binario e non incontrarsi, ci appare, formidabile e sempre spalancata, la tragedia interna di questa doppia e inconciliabile umanità. Ma l'una e l'altra, cercando di sopraffarsi, si mettono in valore, come due lottatori tendono i muscoli. A questo s'aggiunga il senso veramente tragico che è nello stile — croginolo duro, grosso e sovrano, in cui la materia deve essere sciolta e ricostruita continuamente — tanto che alle volte, si ha come l'impressione che, sentendosi violare e struggere, essa si divincoli; mentre con stupefazione vediamo diventare enormi e immobili, certe nuances fuggevoli di sentimenti che bisognerebbe appena suggerire. Lo stile a poco a poco s'addensa, s'ingrandisce, fino a prender la mano allo scrittore, e a ridurlo, come se fosse materia, suo schiavo. Da questa battaglia, certe pagine escono, trafelate e sciupate, altre morte: ma l'insieme conserva quel senso di robusta pienezza che non ha niente a che fare con la Bibbia vera e propria, ma che riesce a chi sa sfruttare la Bibbia, da un punto di vista moderno e per questo molto più chiaroveggente.

In Ghéon tutto Claudel è più semplificato. In Raynal poi è addirittura disciolto. Nel «Tombeau sous l'Arc de Triomphe», il ritmo si barcamena tra la poesia e la conversazione, e, per regolare e comprimere questa prosa che sgronda da tutte le parti, manca una forma. Le persone poi, avendo ormai preso quello zoccolo di terra e di umanità, su cui, in Claudel, il mistico simbolismo si piantava a formella, barcollano languidamente nella nebbia dei simboli puri, e si scolorano. Tolta loro la psicologia corrente, che salva i personaggi di Claudel da una retorica troppo palese, i caratteri, in Raynal, si vanno riempiendo a poco a poco del loro simbolo fino a essere stilizzati in una maniera quasi goldoniana, ma a rovescio. Perchè come Raynal stilizza un carattere, riempendolo del suo simbolo, Goldoni stilizzava un carattere, allargando sino all'inverosimile una sua quantità parziale.

Bisogna osservare, d'altronde, come, per questi scrittori, la lirica qualche volta serva da scappatoia, rispetto a certi problemi psicologici troppo urgenti. Claudel stesso, costruttore di personaggi robusti, se la cava come un disegnatore che compisca le sue figure tra un arruffio di grossi segni, senza cercare direttamente la linea giusta, ma girandole intorno ampollosamente e cogliendole, in mezzo a tanto lusso di anelli e di fregoni, un po' a caso. Perchè questi scrittori, quando imboccano certi canaloni, da cui non si saprebbe come uscire, cominciano a spargere inchiostro come le seppie, cercando di svignarsela sotto sotto. A quelle situazioni in cui la chiara musica di una battuta diventa eccessivamente pericolosa, essi contrappongono una pagina di lirica, ove quell'incertezza è nascosta da un sapiente disordine.

Il gruppo degli osservatori invece si è proibito questo trucco definitivamente.

Un Géraldy, un Vildrac o un Amiel, si trovano nudi in una stanza vuota, sì che i loro gesti, offerti allo spettacolo del pubblico come i guizzi dei pesci in acquario, devono essere definitivi e controllabili continuamente con la misura della vita comune. Questa misura è a disposizione di tutti, e non c'è nessuno che non sia sempre disposto a servirsene.

Ma questi drammaturghi, Vildrac in particolar modo, hanno saputo sfruttare la diamantina e impacciante chiarezza del loro teatro per un nuovo e più segreto effetto di stile.

La bellezza di un dramma come il «Paquebot Ténacity», il quale, da principio, lascia scontenti e pur pensierosi, è paragonabile a quella dell'aratro. La maggior parte della gente che va in campagna, non s'è mai accorta che l'aratro, per quell'equilibrio armonioso delle sole forze necessarie ad arare la terra, può essere un modello di grandiosa e scarna bellezza. Ma quello che, agli occhi illuminati, appare come il segreto di questa bellezza non è il vomere, il dentale, o la manecchia, considerati in sè, ma la composizione di questi strumenti rozzi in un insieme che è musicale, perchè non ci si trova nè sforzo nè parte superflua.

E' necessario, ad ogni modo, fare una distinzione tra due drammaturghi come Géraldy e Amiel e un drammaturgo come Vildrac. Perchè Géraldy e Amiel, più disinvolti forse, sul palcoscenico, sanno nascondere questa nudità sotto un'amabile negligenza, per cui dapprincipio sembra che si gingillino tra gustosi particolari d'ambiente, come per una soddisfazione di buoni fiorettatori; ma ci si accorge poi che sotto quei falsi indugi il dramma si sviluppa senza scoppiare una battuta.

Mentre Vildrac ostenta questa sua essenzialità con tanta compiacenza che ha l'aria di volerla sfruttare come per un nuovo effetto oratorio.

All'effetto oratorio della semplicità, s'accompagna una tecnica, contrapposta, al mestiere del vecchio teatro, così simmetricamente, da diventare un nuovo mestiere. Il mestiere dell'antiteatro, e cioè la semplificazione piuttosto volontaria, che spontanea, della architettura. E qui si corre di nuovo un pericolo, perchè la tecnica, di cui noi tutti siamo abituati a dire un gran male, come di qualcosa che si contrapponga alla poesia, non è poi che l'arte della composizione, e cioè l'arte di ordinare le scene in modo che l'insieme, anche quando è lungo, dia l'impressione d'esser breve. E' quindi uno degli elementi necessari a fare delle costruzioni drammatiche, che si reggano.

Ma Vildrac, in un ardore cristiano di rinunzia, ha voluto spogliare il suo dramma di tutto quello che avesse l'aria di interessare per il congegno, invece che per la sostanza.

Così, dato il soggetto popolaresco del suo dramma, che si svolge in una taverna di porto, notevole è l'assenza del colore. Pensiamo alla funzione che il pittoresco aveva nell'Artésienne, per scegliere, tra il repertorio dell'Ottocento, un dramma a sfondo colorato. Qui si può dire anzi, che l'Arlésienne è del pittoresco coagulato nei personaggi, i quali ne sono come l'essenza, o la traduzione umana. Vildrac lascia correre. Direi forse che cerca di mettere in ombra quello sfondo, che gli offrirebbe delle risorse troppo facili. E questa non va messa soltanto tra le rinunzie formali, ma anche tra quelle sostanziali; perchè l'atmosfera e il paesaggio, come la lirica, possono servire a annegare certe situazioni psicologiche divenute insormontabili. Avrete notato, che le battute di paese arrivano di solito quando bisogna trovare una via di scampo o una diversione, e riuniscono due zone drammatiche, su per giù come, nei quadri, i gruppi staccati sono ricomposti grazie alle architetture.

Se, per esempio, un Lenormand, si fosse privato del paesaggio Africano, per non parlare di tutti gli altri sfondi che colano dolcemente nei suoi paesaggi fino ad impregnarli, mi domando come se la sarebbe cavata. Lenormand, che per lo stile, appartiene ai lirici trattenuti, è l'unico di questi, in cui il colore abbia un'importanza drammatica. Ma qui non è più, come nell'Arlésienne, il pittoresco che trova la sua espressione in certi personaggi, ma sono i personaggi stessi, che a poco a poco scompaiono in seno all'atmosfera, la quale acquista la serietà di un protagonista. Trasportate il Simoun fuori dell'Africa e il dramma non avrà più scheletro, perchè quello sboccio di desideri carnali, maturato adagio, tra le ombre torpide di un patio, in tutti quegli esiguiti consunti, è reso con effetti pittorici di sole, di calura, di deserto, di paese, insomma, che l'autore sfrutta per spiegare al pubblico i sentimenti dei personaggi quasi attraverso un simbolismo decorativo. Il sole, il deserto, il caldo, sono come tanti cartellini che voglion dire: concupiscenze segrete. Il Deus ex Machina è poi l'Africa.

Ma la via di Lenormand, che può dirsi il re del morboso, non ha niente a che fare con quella degli altri lirici segreti, a cui l'ho riunito solo per ragioni stilistiche. E qui occorre, grosso modo, semplificare la materia mettendo da una parte Bernard e Saint Georges de Bouhélier e dall'altra, ognuno per conto suo, Sarment e Jules Romain (non parlerò di Crommelynk, il quale, col giovane scrittore del Nouveau Messie, rappresenta francamente la nuova letteratura fiamminga, che a quella francese è riunita per la lingua, ma non per lo spirito).

I due primi scrittori si sono curvati a spiare drammi, i cui protagonisti sono sempre persone discrete. Se un Saint Georges de Bouhélier (parlo di lui specialmente come autore del *Carnaval des Enfants*) o un Bernard si trovassero di fronte a un protagonista brutale, perfido o maleducato, dovrebbero rimanere impacciati, giacchè la loro arte, più che limitarsi ai piccoli soggetti, come osserva Tilgher, e questo io non credo, si limita alle persone bene educate, a quelle cioè che sanno ciò che si deve e non si deve dire, e in cui questa educazione. è diventata così invadente, che, aggiungendosi a un pudore istintivo, tappa la voce dei personaggi, proprio quando sarebbe loro permessa una più indulgente espansione. Ma ciò non toglie che in questa forma di pudica rivelazione, in cui gli uomini non dicono mai più di quel che si costuma nella vita e talvolta anche meno, siano stati scritti dei drammi molto vasti. Basta pensare al *Printemps des autres* di Bernard. Bouhélier si compiace piuttosto di prendere un piccolo dramma familiare, che avvolge subito nelle brume di una languida e quasi maeterlinkiana poesia, fatta con delle ripetizioni un poco estatiche, e di immergerlo e inquadrarlo nella indifferenza della vita che continua a fluire. Invece di isolarlo, come fanno i drammaturghi, nel suo scenario, condensando in lui l'universo e quasi fermando, per quel tempo, la vita degli altri, Saint Georges de Bouhélier, che ha sempre presente la proporzione giusta del suo dramma, non dimentica di riempirlo di questa vita universale, per aggiungere, all'angoscia della vicenda, quella della sua piccolezza e inutilità. Qui l'atmosfera non ha più un ufficio di comodo pittoresco, ma è parte essenziale del dramma.

Sarment invece ci presenta dei personaggi che sentono l'importanza di sè e della loro tragedia, e si guardano con una certa voluttà soffrire, pensare e morire.

Questi personaggi, non si sa bene se si rendono conto di essere a teatro o se ricercano degli atteggiamenti decorativi per piacere disinteressato. Ma in essi c'è sempre una vena segreta di laforguismo, che ci è stata rivelata dal Mariage d'Hamlet, in cui un Amleto, che ha letto Shakespeare e Laforgue e si conserva con studiata disinvoltura sopra una linea assolutamente letteraria, è la chiave del mistero di Jean e di Tiburce. Per questo io credo che le Mariage d'Hamlet, abbia una grande importanza, dal punto di vista critico. Anche Jean e Tiburce hanno una linea da seguire e cercano di risolvere il loro dramma nel modo più armonioso e sorprendente, come se conoscessero già l'ultimo atto, e volessero morire *en beauté*. Dicono le battute d'effetto con eccessiva chiaroveggenza e le calcano un poco, per timore che passino inosservate e per far capire che si rendono conto del loro peso. E come troviamo un pazzo che sa di essere pazzo e si diverte a dirlo, con la ingenua gioia di far colpo sugli uomini savi, così troviamo dei personaggi che si ricordano di avere una missione scenica, psicologica e sentimentale, e, d'un tratto, svelano attraverso le loro espansioni sorgive un lungo studio e il dramma si svolge delicatamente come un arabesco.

Isolato e un po' sibillino ci appare Jules Romain. Dall'*Armée dans la ville* fino al *Mariage de M. Le Trouhadec*, troviamo la solita preoccupazione unanimista, che riempie anche i romanzi e le novelle di questo grande scrittore. Ma nell'ultima commedia, la comicità nutrita di grasse e rabelaisiane oscenità, che non apparivano in commedie come *Knoch* e *Amédée*, va diventando un problema letterario di curiosa importanza. Perchè non si tratta di quella comicità istintiva, che illumina i romanzi e le novelle di Jules Romain, o di oscenità allegre, che si collochino armoniosamente in una burlesca tempesta di passioni rudimentali, ma di comicità, che ha l'aria di sottintendere qualche cosa e di oscenità studiate, incastonate dopo gravi calcoli in mezzo a un intrigo in parte unanimista e in parte politico. Questo mi fa pensare a una specie di neo-molierismo e cioè di avveduto rifacimento della vecchia commedia, che corrisponde, nella tragedia, al neo-biblismo di Paul Claudel.

***

Tirando le somme noi possiamo constatare in tutto il teatro moderno francese, come primo dato di fatto, la semplificazione della tecnica. Il dramma si regge sull'intrico sentimentale, e tutti gli altri congegni che servivano a costruire lo scheletro di un'opera di teatro, spariscono.

Dal punto di vista sostanziale, mi pare che il secondo dato di fatto sia l'approfondimento del carattere. «Lo scopo a cui tende il teatro, scrive, nella prefazione al suo *Tristan et Iseult*, Saint Georges de Bouhélier, è la verità, in ciò che essa ha di più intimo, e per conseguenza, di meno dipendente dalle circostanze esterne. Noi dobbiamo dunque darci allo studio del cuore umano, e non cercherei di scrivere per il teatro se l'uomo, con tutte le sue passioni, non dovesse esserne il centro».

Goldoni cercava un effetto direi quasi decorativo nella stilizzazione dei caratteri, che si rispondevano in una stessa commedia come gli strumenti di un'orchestra; il teatro francese contemporaneo, più che del verismo, cerca un altro effetto decorativo, nella scomposizione dei caratteri e quindi nell'approfondimento della loro natura.

Quello che scrive Tilgher, parlando della scomparsa del tipo, considerato come «ciò che in ciascuno di noi c'è di identico e di permanente» è dunque giusto, se inteso, non come la condanna della psicologia, ma come la sua rivalutazione.

Su questa terra comune ogni drammaturgo ha edificato il suo teatro, ed è veramente cosa rallegrante guardare questa folla di buoni scrittori, che poche generazioni hanno saputo darci, e che lo spirito ordinato della Francia ha diviso e raggruppato in teatri, come il Vieux Colombier et la Chimère, in case editrici e riviste dandoci un esempio di coordinata e musicale civiltà letteraria.

LEO FERRERO.

I CRITICI

Se mi chiedessero quale è oggi il critico francese che gode di più larga rinomanza, risponderei, naturalmente, Albert Thibaudet, sebbene un epigramma recente ricompaia alla memoria quando, uscendo dall'affermazione generica, se ne valuti e soppesi la consistenza. L'Europa intellettuale — si dice — glorifica Thibaudet stimando di andar incontro al giudizio parigino; i francesi lo apprezzano sulla fede degli stranieri. In verità, il maligno rilievo è più che giusto: troppe cose fanno difetto all'annotatore letterario della *Nouvelle Revue Française* perchè sia lecito ed equo esaltarlo sopra ogni altro. Egli è privo di presa sul gran pubblico, manca di nerbo, di chiarezza, di efficacia e, ciò che più conta, di gusto. La vastità delle sue conoscenze non supplisce alla precisa e tradizionale dottrina, e se gli ultimi saggi raccolti in *Intérieurs* rivelano un progresso non indifferente, i volumi su Maurras, Barrès, Bergson, Flaubert non hanno nulla di definitivo: quanto allo studio su Mallarmé, ben può dirsi degno del tema. Chi abbia un ideale di neo-classicismo critico, in cui entrino, come elementi principali, storia e psicologia, non può non trovare nei flaccidi libri di Thibaudet che delle astrazioni pericolose e delle disquisizioni inutili, una concezione della critica nettamente filosofica, antiletteraria, che persino Charles Du Bos, epigono intelligente, bada a correggere. Resta, a conforto del disperso, svagato e filamentoso Thibaudet, la mole di protestantesimo culturale che la *Nouvelle Revue Française* ha propagato.

I membri filosofici e la procella idealista, costringono a ricercare i continuatori della grande tradizione fra gli universitari e i giornalisti. Bergson, astro raggiante, ha messo in rotta il metodo storico-psicologico-letterario del Sainte-Beuve, il talento oratorio e retorico del Taine, la dialettica di Brunetière, l'argomentazione vivace ed eccessiva di Faguet, la squisita ed acuminata ironia di Lemaître. Nessuno vorrà negare al Bédier, al Lanson, all'Hazard, allo Strowski, seguito e fama; nè in campi più ristretti, importanza all'Hauvette, al Chevrillon, al Légouis, al Morel-Fativ, al Cazamian, al Gilson al Baldensperger. La «Société des Conférences» ha tratto alla luce l'onesto, eloquente e sereno Bellessort; eppure la autorità degli universitari è limitata, e manca loro il prestigio che potevano avere un giorno il Brunetière o magari il Faguet. D'altra parte, la caratteristica dominante nella critica francese contemporanea è la mancanza di un capo riconosciuto, di linee direttive, di omogeneità. I temperamenti più diversi, a contatto con l'ambiente editoriale giornalistico, danno origine alle combinazioni più singolari.

Così, vedete critici letterari, nelle tre grandi riviste di portata internazionale, André Beaunier, Henri Bidou, Fernand Vandérem: e quando al primo avrete riconosciuto una certa diligenza e all'ultimo una stravagante presunzione ed incertezza di giudizio, dovrete concentrare la vostra attenzione sull'intelligentissimo Bidou, che

tiene, con scrupolo e decoro, la critica drammatica dei *Débats* e la politica estera del *Figaro*. Egli ha risolto il problema di esprimere sinceramente, senza crudezza soverchia, la propria opinione, mediante lo sviluppo dell'analisi del libro o dell'opera di teatro, analisi che viene a sostituire il giudizio, poichè la conclusione è in essa implicita. L'estrema intelligenza di Bidou è pari solo alla misura, al garbo con cui egli si muove nei temi più disparati: un fondo di ottima cultura, e uno stile secco e luminoso, spoglio e conciso, gli assicurano la palma della genialità.

Le riviste minori, stanno, per quanto concerne la critica, ancor peggio che la *Revue de France* o la *Revue des Deux-Mondes* (che vede Louis Gillet in compagnia con il molle Doumic e gli inesistenti Le Breton e Giraud; ma si rivaluta con le contribuzioni del Lanson e di altri fra i più seri universitari): i sommari del *Mercure* sono vuoti; al *Correspondant* c'è il Thérive, che è un romanziere attraente, ma un critico noioso e pedantesco; all'*Opinion*, il Boulenger, serio, ponderato, talora eccellente, a cui è mancata la vivacità e la forza d'imporsi in modo decisivo; alla *Revue Hebdomadaire*, con gli aridi e vuoti Barbey e Le Gris, hanno fatto la loro comparsa Georges Grappe e Ch.-G. Amiot, due nomi da ritenere (il primo non nuovo, ma non abbastanza splendente). Nei *Marges*, Montfort e Viollis non hanno il distacco necessario per giudicare: meglio assai Pierre Lièrre, pieno di possibilità, ma un po' frivolo. Tra gli autori che fanno professione di critica, l'opaco De Régnier, il nervoso e ingiusto Mauriac (che ora sembra abbia smesso lasciando per sempre la sua polemica di cronista drammatico a Martial-Piéchaud) il generoso Edmond Jaloux, divulgatore di letterature straniere, e ricco di buona volontà, se non proprio di freddo acume. Se citassi Pawlowski, o Rivoire (continuo a tener unite la critica teatrale e la letteraria), proverei qualche rimorso: meglio, caso mai, ricordare un divertentissimo polemista, Henri Béraud erede della tradizione di Mirbeau; e, accanto al prode Antoine, Colette, che scrive di teatro come di politica: adorabilmente.

Ho tenuto indietro due nomi: Paul Souday, Lucien Dubech, cioè il *Temps* e l'*Action française*, gli antipodi. Si potrà dire tutto il male possibile di Souday, rimproverargli la sua costante difesa del pensiero libero (democratico-repubblicano) e i suoi partiti presi troppo netti, ma bisogna riconoscere ch'egli è oggi il solo a praticare il mestiere del *feuilletoniste* con la probità dei tempi andati. Scrittore pesante, prosatore sgraziato, è un buon professore di letteratura, informato, al corrente: difende la tradizione liberale con serietà, con lo stesso impegno che Dubech pone a sostenere la tradizione realista e reazionaria. C'è maggior finezza nel forcajolo che nel democratico, ma entrambi trovano chi in un certo senso li riassume e li supera: Jean De Pierrefeu. Il critico dei *Débats* è forse il solo oggi ad unire il senso della modernità con il rispetto della tradizione, e a possedere spigliatezza di stile e chiarezza di pensiero capaci di conciliargli il favore degli uomini di gusto. La sua personalità è ancora in corso di sviluppo, ma si può attenderlo a maggiori prove con fiducia.

Fra gli isolati, un posto speciale spetta all'abate Brémond, erudito e sagace, che però, quando ha voluto lasciare i classici per i contemporanei si è infatuato di Barrès oltre misura, dimostrando di esser meglio al suo posto nello studio del cattolicismo e del romanticismo. E uguale menzione devesi a Benjamin Crémieux, l'unico francese, credo, che abbia subìto l'influenza delle teorie di Benedetto Croce. Egli nondimeno non ha perduto la naturali qualità didattiche e la curiosità istintiva della sua razza, e ciò ha servito a correggere e valso a controbilanciare la mania dello schematismo a oltranza comunicatogli dal filosofo napoletano.

Un rapido cronista come lo scrivente, se può saltare a piè pari il marchese De Flers, critico teatrale, deve soffermarsi sul più nuovo, forte e preparato critico drammatico contemporaneo, che dai *Marges* è passato alle *Nouvelles Littéraires* (approfittiamone per segnar qui il capriccioso Maurice Martin Du Gard, e l'intervistatore Frédéric Lefèvre, che prende troppo sul serio la sua missione): Claude Berton. Egli ha saputo rinnovare il *feuilleton* sostituendo all'esposizione del soggetto teatrale, ritratti di autori, pieni di vigoria e di bravura, sebbene disegnati ancora un po' confusamente: le sue sei colonne hanno un contenuto, sono ricche di ricordi, di immagini, di aneddoti, di teorie: un'abbondanza tormentosa e tumultuosa notevolissima.

Abbiamo riservato per ultimi due sostanziosi dottrinali: Maurras e Massis. Abbastanza diffuse, le loro teorie non richiedono delucidazioni e commenti; inoltre, ciò che desta il nostro interesse è la personalità di Maurras e di Massis, e non il loro pensiero, che, su per giù, vale qualunque altro. Ostinato giornalista, il primo è — quando s'incaponisce a teorizzare — uno scrittore difficile e intricato: ha la dialettica affannosa e stravagante dei meridionali; la passione intorbida l'espressione, rende astratto il discorso. Talora, il partigiano maniaco cede il posto a un curioso e vigoroso ritrattista a un prosatore superbo che caratterizza un uomo, un metodo, una concezione con maestria pari alla forza scultorea: solo che, per scovar tali frammenti un lavoro lungo e paziente è indispensabile. Dotato di più continuo e pacato rilievo Henry Massis, dottrinario altrettanto implacabile dà agli avversari la soddisfazione di veder applicata integralmente la teoria predicata: vittime dell'autore di *Jugements* sono tutti coloro che, pur vivendo e operando sull'equivoco, hanno mirato a crearsi una maschera irreprensibile, e ci sono riusciti: un Barrès, un Claudel, e loro imitatori di buona famiglia, nelle mani di cotesti feroci inquisitori si afflosciano e si piegano in tutta la loro invereconda ipocrisia, scoprendo la falsità del bandito e preteso classicismo. Neo-romantici alla lor volta, Maurras e Massis, vanno a raggiungere Veuillot e Barbey d'Aurevilly.

Faguet ebbe un giorno ad osservare che, mentre gli autori contemporanei erano neo-romantici, i critici erano neo-classici, e la discordanza gli sembrò strana. Evidentemente, il buon Faguet era di corta vista: quelli ch'egli giudicava neoclassici non erano che dei romantici in maschera, e la riprova è facile: un critico neo-classico (o meglio rettamente tradizionalista) sarebbe oggi nella scia del Sainte-Beuve. E invece? — Guardateli, attacati alla sottana di Veuillot.

Arrigo Cajumi.

IL BERGSONISMO

La fortuna del bergsonismo è stata, ed è, diversa dalle forme consuete di vitalità e di diffusione delle dottrine filosofiche. Non gli è accaduto di trionfare clamorosamente e di dominare un'epoca, per cadere poi nell'oblio ad aspettare una lontana restaurazione; non di essere combattuto e deriso in sul nascere, e conquistare in seguito faticosamente la sua posizione culturale: ma accolto con largo interesse e moderato entusiasmo dai cultori della filosofia, si è appoggiato per lungo tempo sui plausi letterari e salottieri, mentre veniva compiendo una penetrazione di cui ora soltanto si possono apprezzare le conseguenze e i risultati. Come un perfetto signore, chè si avanza tra gli invitati senza disturbarsi troppo, raccogliendo e ricambiando saluti e inchini: ma poi a un certo punto la conversazione prende un certo giro per cui tutti s'accorgono che il padrone è lui.

Tale similitudine non parrebbe attagliarsi troppo al carattere romantico e mistico della dottrina bergsoniana: ma culturalmente e storicamente essa ha proceduto con scarsa romanticità, rivestendo le sue movenze di equilibrio e di misura. Perciò soltanto oggi essa rende positivamente i suoi frutti, e appare consustanziata con una corrente generatrice di opere. Il che non si poteva certo affermare della « scuola » bergsoniana, quella che si formò subito intorno al maestro. Uomini intelligenti e fini come Le Roy, o appassionati come Gillouin e Grandjean, poterono sviluppare conseguenze particolari, impostare difese apologetiche, ma non pervennero ad attuare la vitalità del sistema. Anche quando, come nella critica religiosa di Le Roy e di Remache, abbiamo per opera loro un certo ampliamento degli orizzonti bergsoniani, ciò avviene solo per la riconosciuta identità di taluni aspetti del bergsonismo con aspetti di talune correnti sincrone (pragmatismo, modernismo, Blondel) e per la conseguente e reciproca commistione di queste con quello. L'unica personalità originale della « scuola », in cui il maestro abbia trovato un libero continuatore, è a mio divedere J. Segond: che si è da una parte appigliato al valore mistico della *intuition* e della *durée réelle* e in tal senso ne ha svolto tutto il significato, dall'altra ha rifatto, nel libro sull'*Imagination*, la gnoseologia bergsoniana accentuandone le affermazioni libertarie e saldandone accuratamente le incrinature. Ma le conclusioni degli studi di Segond, e anche degli ultimi, palesano una così vaga vaporosità e indeterminatezza che non si può mai precisare quale vantaggio sia da esse acquistato sul punto di partenza. Di tutti i bergsoniani della prima ora, fece del resto giustizia, a suo tempo, la caustica ironia del Benda.

Vantaggio positivo è stato invece, per il bergsonismo, questo: che nell'ultimo decennio si sono andati man mano sfaldando e disperdendo tutti gli indirizzi e i sistemi con cui si era imparentato in sul nascere e che aveva assorbiti nella sua potente costruzione; intuizionismo, neokantismo, pragmatismo, empirismo radicale, empirio criticismo, contingentismo, la reazione contro la scienza, hanno perduto cioè la loro fisionomia di posizioni sistematiche e sono diventati categorie di pensiero in quanto avevano in sè di positivo, sono caduti nel passato in quanto negavano o cristallizzavano. Svanitagli questa nebbia d'intorno, il bergsonismo è apparso nella sua intima verità, come il più vasto e profondo tentativo contemporaneo di interpretare la « qualità » del divenire: chè tale fu il suo problema originario e tale rimase la sua esigenza centrale. Un'esigenza che noi, rimasti fissi alla mira dell'opposto problema dell'unità, siamo in grado, o almeno dovremmo essere, di apprezzare come il necessario complemento del nostro idealismo.

E secondo questa esigenza Bergson è stato progressivamente inteso e assimilato nella cultura francese dell'ultimo decennio. Egli le offriva del resto non solo il nuovo punto di vista, ma la nuova sistemazione su cui riformare i vecchi schemi filosofici, psicologici, fisiologici sui quali essa ha sempre amato appoggiarsi dal giorno che uno stesso spirito razionalistico si manifestò in Corneille e in Descartes. Il romanzo, la critica e la stessa poesia francese hanno sempre avuto sete di idee, di dottrine e di scienza: e la storia del pensiero ha tagliato nel loro svolgimento delle sezioni non inferiori per importanza, anche se non sempre identiche, ai momenti di autonomo sviluppo. Così oggi possiamo distinguere le generazioni a seconda che hanno o non hanno sentito Bergson: la generazione di Bourget, per esempio, che continua a insistere sopra le « tesi » fisiopsichiche di cinquant'anni fa e ci ha rifritto recentemente la teoria del suicidio ereditario, e la generazione di Proust, che affonda in *Matière et Mémoire* le radici della sua psicologia. E poi Bergson, trascendendo lo stesso simbolismo, ha posto le basi della reazione novecentesca all'antico e angusto idolo cartesiano della *raison*, dell'*ordre*, della *clarté*: ha dato una visione della vita in cui lampeggia, come tra nubi arrossate dal sole, una nuova coscienza umana. Il suo stesso stile di scrittore, immaginoso e fervido, non mai dimentico della necessità di intuire originalmente prima di modellare i contorni dell'espressione, lo ha reso immediatamente signore di un vasto campo della letteratura francese contemporanea.

Ho nominato Marcel Proust: la cui psicologia basterebbe a farne un grande scrittore, ed è certo tra i suoi massimi pregi. Proust si è assimilato l'*Essai sur les données immédiates de la conscience, Matière et Mémoire, Le Rire*, in succo e sangue, ne ha elaborato le esperienze spirituali, le ha sublimate in un suo piano di vita e d'arte dove il bergsonismo è una cosa sola con l'atteggiamento creativo del poeta. Le inflessioni della realtà fenomenica vi si dissolvono in una liquida, fluida corrente di soggettività, ora aurorale ora crepuscolare; e se il valore del bergsonismo sta nello sforzo di conservare la conseguita intuizione del puro divenire, niente di più bergsoniano che il ciclo immenso per cui si smuove *A' la recherche du temps perdu*. C'è anzi un crescendo del bergsonismo stesso, nella vasta tela, che si accompagna con la progrediente sua depurazione. In *Du côté de chez Swann* abbiamo ancora la pragmatistica impostazione del *souvenir*, le estasi solitarie innanzi a un tono, a una sfumatura; le tormentose dissezioni di stati di coscienza per strapparne il cuore vibrante per trovarselo poi tra mano immobile e quasi morto: la ricerca dell'espressione qualitativa dell'indefinito e dell'inespresso imprime a quelle pagine una oscillazione continua di assopita tragedia dell'arte, quasi a creare un'adeguazione spesso sconcertante tra la nevropatia del protagonista e le nevrosi dello stile. La seconda parte (*Un amour de M.r Swann*) mostra però l'artista già intento alla percezione dei limiti e alle individuazioni: la sua visione si concentra in un punto, si irrora delle tonalità nitide e taglienti di un sentimento solo (la gelosia), intorno a cui lascia tremolare, iridescenti e cupe, tutte le altre. *A' l'ombre des jeunes filles en fleurs* e *Du côte des Guermantes* pervengono per questa via a riconcentrare nel mondo attuale e positivo dell'esperienza le realtà mistiche cercate nell'atmosfera evanescente del sogno: e il mondo del *souvenir* si compenetra col modo dell'*action*, anzi sono, per reciproca identificazione, lo stesso mondo. (Mentre poi *Sodome et Gomorrhe* rovescia, ma vanamente, il problema, e tenta di ricostruire il sogno attraverso la lucidità della veglia, tenta di raffermare lo spirito attraverso la sensualità bruta e perversa). Chè se inoltre volessimo esemplificare, tutta l'opera dell'infedele discepolo di Anatole France ci offrirebbe una collana di singoli delicati commenti a temi bergsoniani: così il bozzetto sulla « tante Léonie », il ritratto « Bergotte », *Noms de pays*, etc.

Albert Thibaudet, d'altra parte, ci dà la coscienza critica di questo *Bergsonisme* diffuso: e ne ha curato in due bei volumi la manifestazione sistematica. « Ayant essayé de saisir le sens intérieur de cette philosophie, m'étant habitué à prolonger en elle et par elle l'élan vital de la philophie humaine, je me suis placé non au point de vue du bergsonisme, mais au point de vue de l'élan vital du bergsonisme en tant qu'il continue l'élan vital de la philosophie ». E ha cercato di muoversi dialogando interiormente col suo Bergson, poichè sempre filosofare è dialogare. « Philosopher c'est s'approcher de ce dialogue perpetuel, écouter, réfléchir, parler, noter, savoir qu'après nous il se continuera sur un régistre plus haut encore, mais qu'aucun des moments l'emporte en dignité sur ce tout unique qu'est sa courbe indivisible, et souple, et lente, — c'est-à-dire sur sa durée ». Così degna epigrafe non trova forse altrettanto degno svolgimento: poichè il Thibaudet, abile interprete e sottile scopritore di rapporti storici, non è poi troppo *à son aise* quando vuol ricostruire « le monde qui dure », e quando non nasconde la sua buona volontà di « superare » il maestro proprio sul suo stesso terreno speculativo. Allora si rivela una certa incomprensione dei valori metafisici a cui Bergson ha sempre mirato, e una parallela propensione a restare sul terreno della quotidiana esperienza. Non a torto quindi i giovani bergsoniani « pamphlétaires » lo hanno attaccato con ferocia: non a torto quando si tenga presente questo difetto che i più seri tra di essi hanno saputo anche precisare in modo positivo. E' accaduto al Thibaudet di incorrere nell'errore opposto a quello di cui possono tacciarsi molti critici nostrani: come questi hanno letto *Matière et Mémoire* e *L'Evolution créatrice* dimenticando rispettivamente che uscivano dalla stessa penna che aveva vergato il soggettivistico *Essai* e l'*Introduzione alla Metafisica*, così egli ha ripensato l'*Essai* e *Matière et Mémoire* senza ricordarsi, nei momenti difficili, che in fondo alla strada c'era una metafisica e questa metafisica ha reinvoluta nella psicologia da cui nacque. Ma non si può negare al Thibaudet che egli abbia trafuso nelle arterie nutrici della sua splendida attività di critico letterario la migliore essenza del bergsonismo.

I « giovani » testè citati si vanno facendo, intanto, assai numerosi: molto più numerosi che non siano stati in addietro. Essi documentano in larga misura la vitalità del pensiero di Bergson nelle nuove generazioni. Hanno un loro organo *Philosophie*, in cui tendono la mano al « surrealismo » da un lato, al neosimbolismo dall'altro. Alcuni di essi, come Jean Weber, si atteggiano a più bergsoniani di Bergson: e affermano che la forza della dottrina bergsoniana si trova tutta nell'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, dopo il quale essa si sarebbe attenuata man mano per eccesso di « subtilité ». Altri, più lucidamente, come Edgard Forti, chiariscono che bisognerebbe mantenersi in seno alla *durée* conquistata dall'intuizione, e operare così la sintesi di psicologia e metafisica a cui tende tutto il pensiero francese da Jules Lachelier in poi. Abbondano tra loro i poeti, molto affaticati a sondare nuove immagini nelle sfruttate profondità dello spirito: anticlassici, anti « Nouvelle Revue française ». Disprezzano Thibaudet, ho detto, e un po' anche Paul Valéry. Proust è un po' il loro dio; includono, e con qualche diritto, nel loro movimento il povero Radiguet. Ma sarà il caso di riparlare di questo movimento giovanile, molto più diffuso e fervente che ancora pubblicamente non si dimostri, quando sarà meglio sbocciato: per ora è bene notare che Paul Morand e Max Jacob l'hanno in qualche modo tenuto a battesimo, che a Marcel Schwob esso si volge con entusiasmo, e che in generale tende a passare in testa alla stessa avanguardia. Tanto per avviso al canocchiale aristotelico dei cronisti letterari.

Una breve appendice su Paul Valéry: o meglio su « *Eupalinos ou l'Architecte*, précédé (o « suivi », a seconda delle edizioni) de « *L'Ame et la dance* ». Oserei indicarvi un riflesso costante di onde bergsoniane, che vengono a far vibrare un vitreo diapason neoclassico. Si danza, filosoficamente parlando, molto e molto: il turbinio delle idee, dentro la levigata politezza del dialogo ellenicizzante, trascina di balza in balza dietro inafferrabili soluzioni con una mobilità che trova l'uguale soltanto nella irrequietudine mal repressa dell'espressione. Ma là dove è possibile individuare dei punti d'arresto si scoprono sottili legami con la filosofia della *durée*; dica il Valéry che l'anima vive nel ricordo e il corpo invece nell'azione, quella chiusa intellettualmente nel passato e nell' « agito », questo proteso nell'attimo fuggente del movimento, — o c'insegni per la divina bocca di Socrate e per le efebiche labbra di Fedro che l'ordine umano si oppone all'ordine della natura come lo spirito alla materia e l'*élan vital* alla sua inversione, sì che l'uno può esser per l'altro il disordine, e viceversa, — o insista sull'unione del corpo-strumento con l'opera prodotta: senza esitare apriamo *Matière et Mémoire* e *L'Evolution créatrice*, e troviamo i paragrafi corrispondenti e perfino i diagrammi. Il che non significa soltanto determinazione di fonti, ma scoperta non equivoca di un ingegnoso contrabbando.

Santino Caramella.

I Ragionamenti di Alano.

Alain è uno scrittore che non fa chiasso, e la sua fama non sarà mai clamorosa; nelle sue pagine trovi soprattutto la compagnia d'un uomo: psicologo e moralista senza precetti da offrire, scienziato senza teoremi da spacciare, poeta senza enfasi: uno spirito socraticamente curioso dello spettacolo del mondo di dentro e di fuori, che ogni giorno cerca di rendersi conto di ciò che egli vede o intravede, di ciò che l'uomo vuole, teme o spera. La forma assunta dalla maggior parte della sua produzione è caratteristica: sono i *Propos d'Alain*, i ragionamenti d'Alano: paginette staccate, che egli per parecchi anni di seguito dettò quotidianamente per un giornale di provincia: con riferimento talvolta ad argomenti di attualità, ma più spesso senza relazione immediata con un fatto d'interesse pubblico: passeggiate e soliloqui intorno ad un tema qualsiasi, dominati per lo più da una preoccupazione di chiarezza e d'ammaestramento morale, ma di moralità profonda, insita nelle cose, nel bisogno di veder chiaro nelle cose, tutt'altro che precettistica o moraleggiante come una predica. E' difficile che ad un lettore italiano non si presenti spontaneo un confronto con le *Opinioni* di Missiroli, ed il confronto giova a metter in evidenza la diversissima indole dei due scrittori. Nulla, in Alain, che sembri procedere da quella gelida e immota lontananza dei sommi principii d'una sconsolata sapienza: Alain è un intellettualista ottimista: ostile alle religioni, crede nel progresso; radicale in politica, è stato dreyfusardo, anticlericale e combista, e persino ingenuamente interventista alla sua ora. La sua pacata ironia è piena di bonarietà e di calda simpatia per l'umanità, cui egli non guarda mai sogghignando al confronto delle miserie di essa con la sublime perfezione dell'idea.

« J'aime à voir les yeux humains, toujours tirés hors d'eux-mêmes par quelque spectacle. J'aime à voir l'animal humain tendant le cou, dès qu'on explique la moindre chose ».

Un esempio: Alain considera la facilità con la quale i giurati assolvono i rei di delitti passionali (*Propos*, vol. II, pp. 133-4).

« *Remarquons d'abord qu'entre personnes il n'y a ni échange ni contrat possible; la personne ne se vend point; il n'y a point de droit d'une personne sur une autre; le droit est toujours sur une chose; le droit à l'amour ou à l'amitié, cela fait rire; le droit au respect fera bientôt rire; la dépendance d'une personne à l'égard d'une autre devant toujours être libre, une personne comme telle ne peut rien revendiquer d'une personne comme telle. On n'oblige pas à l'estime par huissier. Ce principe, bien compris, fera sans doute les personnes inviolables; mais c'est ce même principe qui explique que l'on puisse tuer impunément. Les rapports entre personnes, justement parce qu'ils sont tous au-dessus du droit, sont encore du domaine de la force; justement pour cela. Comment n'être pas méprisé? Voilà sur quoi les juges sont muets, ne pouvant mesurer ni l'injure ni la réparation. De là cette justice libre et royale de chacun, et qu'on laisse passer...*

Tous les crimes passionels, pensez-y bien, sont pour se venger d'une offense... Chose digne de remarque, c'est quand le matériel, le pondérable, le mesurable n'est pas en cause, que les sanctions sont brutales; disons mieux, non pas brutales, mai sans aucune mesure, comme l'offense elle-même.

Les gendarms ni la prison ne me rendront l'amour d'une femme, ni l'estime d'un homme, ni l'amitié, ni cette valeur enfin que j'ai par le libre consentement d'autrui. Au temps où la mort d'un homme se payait de quelques écus, l'offense voulait du sang. Un homme offensé par l'infidélité de sa femme, qu'y peut le juge? Et c'est peut-être parce q'il n'y peut rien qu'on le trouve ensuite

assez indulgent pour celui qui, dans une affaire où les lois ne le protègent point du tout, se met au-dessus des lois.

A quoi on veut objecter: «Mais alors battez-vous, risquez-vous, au lieu de tuer lâchement». Mais, devant les jurés, un crime passionnel ne se présente pas ainsi. L'accusé, communément, ne demande pas grâce; encore bien moins revendiquerait-il son droit. «Vous pouvez m'arrêter, c'est moi qui l'ai tuée, Carmen, ma Carmen adorée», comme dit don José. Presque toujours l'avocat et les jurés sauvent l'assassin malgré l'assassin. En l'acquittant, on n'entend pas du tout proclamer que l'offensé a le droit de tuer; bien plutôt on décide que le droit n'a rien du tout à dire, parce qu'il ne pouvait rien empêcher. Un tribunal ne pouvait pas sauver l'honneur du mari. Qui méprise risque tout».

La conclusione, il giudizio supremo, dopo tutto questo lavorìo di spiegazione? Alain non proclama alcun principio: pago d'aver svolta la sua analisi, si limita a chiudere tutto ciò tra parentesi, con due parole di rinvio ad altra istanza: «Ainsi — soggiunge — parle notre morale provisoire».

Non si possono fare citazioni brevi di Alain, e dobbiamo perciò rinunciare a riferire certe sue descrizioni-riflessioni, piene d'una contenuta emozione poetica, che hanno per oggetto una pianta, un paesaggio, un fanciullo o un uomo al lavoro, e che sono d'un pregio letterario di prim'ordine. Ma il pregio essenziale dei ragionamenti di Alano è sempre che trovi in essi uno spirito il quale si applica infaticabilmente a *pensare*, con tutte le forze, con impegno sempre rinnovato, senza mai appagarsi del già fatto: la ricerca discorsiva che va, viene, ritorna lungo il solco del giudizio, si stringe intorno al nodo del problema, fin che lo isola, lo mette a nudo, ne delinea o ne fa presentire la soluzione. Parlando degli autori prediletti, come Tacito e Montaigne, sostanziosi e folti, in contrapposto alla prefazione di altri, scarni, composti e lindi, egli dice: «me voilà, quand je les lis, affairé comme une poule qui suit la charrue». Alain diffida degli uomini troppo libreschi, detesta «ceux qui ont trop lu». Egli è incline a giudicare perdigiorno gli uomini di cultura raffinata, quelli che vanno a studiare la storia remotissima, l'arte antica, e così via: le cose d'ogni giorno sono l'oggetto e lo stimolo del suo filosofare. Il camminare è l'importante, non l'arrivare, in queste sue passeggiate igieniche della mente: se si tratta, p. es., di astronomia o di meccanica (scienze predilette di Alain, il quale proclama che tutte le idee chiare vengono dallo studio delle macchine, e nutre la più cordiale antipatia contro i mistici e altri simili pazzi), rifare la strada è per lui l'importante, rifare le scoperte di Talete, di Pitagora, d'Archimede e di Copernico: insegnare scolasticamente l'ultima parola formulata dalla scienza, questo non è importante. Da un trattato di geometria, nitido, concluso, in sè perfetto, non si *impara* veramente nulla. A questo modo, nella gnoseologia, è idealista Alain, sotto una superficie di positivismo venato tuttavia di cartesianismo, di sensismo e di volontarismo. Alain infatti (di sua condizione professore di filosofia, ma senza nulla di professorale nel suo scrivere) è nutrito di cultura schiettamente francese. Dai moralisti francesi deriva quel suo stile chiaro e analitico, nudo, riposato, senza nulla d'oratorio. E il tema favorito, o meglio la preoccupazione dalla quale procedono o cui tendono di lontano molte delle sue riflessioni è quella delle *passioni*, della medicina delle passioni, nel senso tradizionale della psicologia classica. Contro certa *psicologia* moderna, complicata, compiacente, molle e decadente, egli è pieno di sarcasmo: la chiama sprezzantemente «una letteratura di seconda mano». Ma, nel suo razionalismo, egli invece è felice quando può dimostrare, a scopo di stoico ammaestramento, il meccanismo animale — fondato sulle agitazioni dei «mostri marini incatenati» che compongono l'organismo umano — il quale sta alla base delle nostre più patetiche agitazioni sentimentali. In queste spiegazioni fisiologiche si esaurisce quel tanto ch'egli ha di ironia: un'ironia che è fatta di viva simpatia umana, e che all'uomo che soffre, perchè più o meno indulge alla propria sofferenza, questo insegnamento offre come scientifica, virile consolazione: «on supporte mieux un mal d'estomac qu'une trahison».

A voler ridurre a sistema le idee di Alain, sarebbe facile denunciarne molte contraddizioni, ed egli vi apparirebbe insomma alquanto deboluccio; ma non se ne ricaverebbe alcuna giusta idea di quello ch'egli sia. Il sapore, la ricchezza, la vitalità di Alain sta nel calore, nel respiro e anche nell'affanno del suo pensiero che non sta mai fermo, ch'è sempre in cerca, sempre in via d'elaborazione: vi senti l'uomo per il quale scrutare, capire, è l'interesse più alto: pensare laboriosamente e, com'egli dice, con tutto il cuore. La scienza dev'essere un «massaggio dell'intelligenza». «Apprendre vraiment c'est tâtonner dans ses propres idées... Un bon esprit doit ressembler à une broussaille plutôt qu'à un herbier». Perciò i *Ragionamenti d'Alano* si leggono come una specie di breviario laico, che rispecchia l'attività di una intelligenza e d'una coscienza morale piena dello spirito del nostro mondo moderno: un breviario ispirato ad un'ateismo non irreligioso, anzi sorretto da una virile fede nell'uomo e nella ragione.

LUIGI EMERY.

Alain è pseudonimo di E. Chartier, preso a prestito, assecondando una incompleta omonimia, da uno scrittore del XV° secolo, Alain Chartier, famoso nel Rinascimento, autore anche di poemi, ma considerato oggi soprattutto, per le sue opere sentenziose ed eloquenti, uno dei padri della prosa francese.

Senza citare qui le numerose raccolte di scritti del nostro Alain, per lo più esaurite, basti indicare la principale: Les propos d'Alain (2 voll., Parigi, Rev. Française, 1920).

POETI CUBISTI

Quando l'esistenza d'una poesia d'avanguardia è scrupolosamente constatata, il pubblico e i «ben informati» creano un'etichetta: e quando han creato l'etichetta l'attaccano un po' dappertutto, su ogni brava casacca di poeta nuovo; così avviene che i pittori francesi un po' iconoclasti, intorno al 1880, fossero detti impressionisti tutti; e che i musicisti bizzarri della Germania — o d'altrove, — su lo scorcio del secolo scorso, passassero tutti per wagneriani; e i poeti nostri venuti a galla dopo il 1912, se muovan braccia e gambe con troppa disinvoltura, non eran dichiarati futuristi dallo Stato Civile?

Tutto questo preambolo serve a mettere in guardia i lettori contro la gente miope e i ben informati così male informati che decretarono esser «cubisti» tutti i poeti francesi d'avanguardia sorti dal 1908 fino al 1920: chè poi giunsero i bravi dadaisti — divenuti oggi surrealisti, — e «dadaista» fu il titolo appioppato ad ogni poeta che usasse forme e colori eccentrici.

L'opinione pubblica dice, ma la critica disdice: così che — tirate le somme — s'è finito per classificar cubisti i tre compagni di miseria Max Jacob, André Salmon, Guillaume Apollinaire, due coetani i quali ebbero dimestichezza con loro, P. A. Birot e Pierre Reverdy (ch'è sempre, fino o nuovo ordine, imperatore onorario dei surrealisti), poi alcuni giovani zampillanti più tardi, Jean Cocteau, Blaise Ceudrars, Paul Morand, P. Drieu La Rochelle, Paul Derniée, Jvan Goll.

L'argomento di cui tratto è tale che meriterebbe un saggio critico di duecento pagine ben ponzate: uno scherzo, come si vede, — uno scherzo di cattivo genere, se avessi il vago desiderio di farlo. Ma sarebbe pur necessario dir qualcosa su la pittura cubistica e su la vita e la sua estetica parallela alla vita e all'estetica della poesia cubista.

L'anno domini 1907, e al numero 13 della Rue Ravignau, in cima a Montmartre, la nascita — pompa — dei primi quadri di Picasso, i primi quadri della nuova maniera, veniente dopo «l'epoca rosa» e «l'epoca turchina»: è lì, padrini e testimoni, Max Jacob, Apollinaire Salmon, Mac Orlan; poi la famigerata esposizione di Braque, — divenuto subito adepto della pittura nuova, — ove Matisse, scorgendo tante casette dipinte a forma di cubi geometrici, esclama: «*Quel cubisme!*» e l'indomani parlan tutti di cubismo; e poi...

Ma questa è cronaca spicciola di poca importanza: Soffici e Papini, che sono italiani vivi e furon testimoni, la conoscon meglio di me.

Il cubismo insegnava: bisogna tornare alle forme primitive, che sono le forme geometriche; il colore sia in funzione della forma; il quadro abbia una sua vita interiore, sia ermetico, non legato all'anima dell'artista da prolungamenti inutili; sia uno spettacolo per lo spirito, e una solida e meditata costruzione dello spirito; digerite la realtà, poi mostratela come la vedete dentro a noi, — e se per questo è necessario scomporre i piani, distrugger quello che non si riflette in noi, modificar la realtà, scomponete, distruggete, modificate; e poi, siccome bisogna dipingere oggetti — e paesaggi e cose e persone — fatti su tre e non su due dimensioni, guardate e rivelate ogni lato dell'oggetto, così che sia resa la visione plastica d'esso; e non v'affidate ai suoni che ingannano, tocate con le vostre mani, palpate, finchè sia stimolato e cominci e costruire lo spirito.

Queste le leggi principali, i dogmi: nella sua cella del monastero di St. Benoit-sur-Loire, Max Jacob — il primissimo amico di Picasso, dal 1901 fino ad oggi — mi presentò alcune sue poesie in prosa, scritte nel 1899 e nel 1903, ov'eran già usati i metodi estetici; e le sue *Oeuvres mystiques et burlesques de Frère Matorel* — poesie in prosa e in verso perfettamente cubiste — furon scritte prima del 1907. Si dimostrerebbe così che la poesia cubista è nata prima della pittura cubista, e che Picasso è stato influenzato da Max Jacob: e questo cominciano a pensarlo parecchi in Francia, che assistono — senza meravigliarsi — all'ascesa sicura di Max Jacob e alla decadenza improvisa di Picasso. Ma son quisquilie fuor di stagione: importa definir la poesia cubista.

Reazione contro i languidumi, gli isterismi, i sentimentalismi dell'ultimo simbolismo; gioco dello spirito, cui la sensibilità è assoggettata e da cui è imbavagliata; l'opera, la poesia è un tutto omogeneo, vivo, collocato solidamente nello spazio e completamente slegato da ancoraggi terrestri, un tutto di cui sarebbe impossibile considerar le parti che appaion prive di senso e di colore; costruzione meditata dell'opera e laboriosa digestione della realtà, — quest'ultima, nello spirito dell'artista, dovendo esser disorganizzata e poi ricostruita secondo le leggi estetiche individuali; e — derivazione da Mallarmé — l'ermetismo o anche il bizzarro per infonder vita più intensa e *sua* all'opera.

Come quelli che ho citato, per la pittura, questi dogmi per i poeti furono i dogmi dell'estremismo, del cubismo integrale, che ha dato frutti curiosi e intemperanti, ma nulla di grande. L'eccellenza è nata poi, quando si venne ad attenuamenti e a contaminazioni, voluti da un senso di armonia superiore alle scolette e alle teorie, armonia che — presto o tardi — finisce per scaturire in ogni artista di buona tempra..

Così che Max Jacob, Apollinaire non sono cubisti, ma poeti, — come Picasso, Braque son pittori e non pittori cubisti. Ma bisogna pur giustificar l'esistenza dell'etichette: perciò ora andremo in cerca del cubismo nell'opere dei poeti cubisti.

Cominciamo dai capi, cominciamo da un morto: *Apollinaire*.

G. A. de Kostrowisky, nato a Roma da madre polacca e da padre ignoto, educato in un collegio del Principato di Monaco, prima dei 25 anni viaggiò per tutta l'Europa, e prima e dopo i 25 anni viaggiò in tutte le biblioteche, in tutti i libri:

«La chair est triste, hélas; et j'ai lu tous les livres...»

Non fu triste, per Apollinaire, la carne, ma questo verso ci fa ricordar le sue prime poesie, influenzate dal simbolismo e più ancora da Mallarmé, poesie che volevan racchiudere nel verso immensamente polito e miniato — fino a diventar tutto echi, tutto suoni — il narcissismo di moda intorno al 1890. E ancora nell'*orfeismo*, metodo poetico ch'egli volle lanciare e ch'è — per la poesia — quello che son per la pittura certi quadri di Boccioni, ritroviamo il simbolismo, menato all'esasperazione. Perciò il *Cortège d'Orphée* e *Vitam Infundere Amori*, che pur son la parte più lieve del bagaglio poetico di Apollinaire, sono opere preziose: rivelano — ancora incompleto — il volto più interno di quello che è uno dei migliori poeti francesi dei nostri tempi. Volto che — limpido e naturale — scorgiamo negli *Alcools*, dalla purissima *Chanson du mal aimé alle* piccole *suites* renane o a *Zône*: poesie ove — pur avendo raggiunto la concretezza poetica ambita — ritornan gli echi di Verlaine: e son come foglie di tenue spessore, sensibilissime ad ogni dolcezza, a ogni malinconia; Apollinaire, maestro nel gioco dei suoni e dei colori, vi appare come epigono del simbolismo. Quando volle straniarsi e dare al cubismo il proprio contributo, scrisse i *Calligrammes*: schemi poetici rinnovati dal *Coup de Dés* di Mallarmé, tendenza all'impressionalità, ricerca dell'espressione più plastica; ma i «calligrammi» migliori son quelli miniati dal creatore dell'*orfeismo*, profumati ed ebbri di musiche, trascorrenti a gocce sottili e lente, lunghe e gaie, come la pioggia di primavera. Che poi egli abbia fatto opera di cubista nella commedia «surrealista» delle *Mamelles de Tirésias* o nei suoi studii su *Les Peintres cubistes*, che i suoi libri narrativi a fondo esotico od autobiografico *L'Hérésiarque*, *Le Poète assassiné*, *La femme assise* obbediscan più all'estetica cubista che ad altre, non c'importa: quello che volevamo far notare era il valore non cubista ma simbolista di questo poeta essenzialmente romantico.

Il suo amico delle prime battaglie, *Max Jacob*, s'oppose con tutta la sua rudezza di brètone e la sua ingegnosità di ebreo al sentimento di Apollinaire; chi ha osservato che il carattere predominante di tutta l'arte moderna francese è l'ebraismo, non ha avuto torto, — perciò senza scrupoli possiamo definire Max Jacob vero poeta cubista e vera anima della reazione anti-simbolista. E' lui che nella prefazione al *Cornet à dés* — poesie in prosa scritte dal 1906 al 1914 — spiega per primo l'estetica nuova, e da questa prefazione deriveranno poi tutte le varie espressioni della poesia moderna: in quelle poesie in prosa, e poi in quelle — tutte intese a rappresentare intellettualmente l'inferno — delle *Visions Infernales*, nei Versi del *Laboratoire Central* e dei *Pénitents en maillot rose*, troviamo, dense come frutti e dure sostanziose palpabili, liriche in cui — senza espressione di sentimenti — si cerca, per mezzo di un'attenta costruzione delle frasi, di piazzar nello spazio la poesia e dare ad essa una realtà intrinseca completamente priva di legami con l'autore. Un'arte tutta intellettuale dunque, cerchiale e — attraverso la sua legge di concretezza — gettata sur un piano d'astrazione pericoloso: arte verso cui occorre volgersi con lo spirito, senza permetter che l'istinto si ribelli dinanzi ad un ermetismo logico e coerente alle nuove leggi estetiche.

Ora potrebbe sembrar che — passando dalla poesia alla prosa — Max Jacob abbia imitato il tono, abbia scelto come argomento la realtà nuda, fuor da ogni astrazione: ma sarebbe errato, poichè sia nel *Phanérogame*, romanzetto buffonesco che ricorda Jarry, in cui la caricatura alla Swift, rinnovata e meglio polita, era costruita secondo i metodi cubisti, — sia nei personaggi pieni di vita del *Cinématoma*, di *Filibuth*, de *L'homme de Chair*, scorgiamo i particolari estetici che mostra la sostanza intellettuale di questo scrittore: sostanza cui è inutile opporre le spietate confessioni della *Défense de Tartuffe* o le parodie di *La Côte;* che anch'esse concorrono a individuar meglio il volto del «poeta-clown» del «poeta cinematografico», — com'è stato chiamato, — che ha saputo crear nuovi schemi poetici e narrativi, derivati dal cubismo, arte della concretezza e dell'intelligenza.

Cubista è stato detto anche *A. Salmon*, forse perchè ne' suoi libri di critica su *La Jeune Peinture française* e su *L'art vivant* ha difeso i pittori cubisti, e perchè in alcune interviste ha dichiarato esser litori cubisti i suoi romanzi *Le Manuscrit trouvé dans une Bouteille* e *Les Archives du club des Onze*. E invece dalle sue imaginose poesie delle *Féeries* e di *Le Calumet* esce l'imagine d'un poeta sedotto dall'abilità parnasiana e dai narcisismi simbolisti, ma che più esattamente si ricollega a certi romantici del 1830, *dandies* e spregiudicati; per questo romanticismo egli s'è volto poi verso le *Tendres Canailles* e i *Monstres Choisis*, verso l'epopea provinciale dell'*Entrepreneur d'illuminations*. Che egli dopo — nell'affresco sanguinoso della Rivoluzione Russa *manité*, in *Peindre*, nel *Saint André*, altri poemi nati da un'equilibrata rivalutazione delle essenze vitali — abbia adottato espressioni e imagini di nuovo stampo non vale a farlo partecipare a un gruppo poetico con cui poco o nulla egli ha in comune.

Meglio si può giustificar la qualifica di cubista appioppata a *Reverdy;* come quella di surrealista, cascatagli addosso ultimamente; e si potrebbe — con eguale esattezza scoprir ch'egli è simbolista, romantico, futurista o totemista. Un poeta sul serio è in qualche modo un vocabolario di «ismi», — Reverdy è poeta sul serio. Si ritrova in lui l'influenza di Max Jacob, — specie nelle poesie in prosa, — di Apollinaire, per certi tentativi ritmici e musicali, ma meglio ancora come un'eco di Maeterlinck e dei poeti del Belgio, «crepuscolari» ma privi di vaghe ironie, di Van Cerberghe per esempio. Le poesie riunite nelle *Epaves du ciel* sono, assai spesso, intensi sguardi dell'anima su sè stessa o negli abissi, modulazioni d'una voce sicura e quasi stupita di cose che ha visto e non vuol ripetere: però manca loro la plasticità, la pienezza, quell'ermetismo di vita che sono in ogni pagina di Max Jacob e in tutte le opere veramente cubiste.

Accanto a questi poeti e acanto a *P. A. Birot*, loro coetaneo, delicato e bislacco in *Triloterie*, poi destramente misterioso in *Cinéma*, discepolo preciso dei maestri cubisti attratto però dallo spettacolo dell'universo e quindi tendente verso il futurismo e la poesia sociale e scientifica di N. Beanduin, l'epigono di René Bhil, — accanto a questi vennero su i giovani, guidati da *Jean Cocteau*. S'è detto ch'egli fosse un altro camaleonte, che tutte le teorie nuove lo seducessero e gli facessero mutar casacca: è falso, poichè una sola ambizione l'ha scosso e convertito, l'ambizione d'essere poeta vivo e nuovo. Sottilissimo indagatore egli ha mostrato in *Carte Blanche*, nel *Secret Professionnel*, tutti gli aspetti della verità sua, ch'è la verità di Max Jacob e di Picasso: fine e non solido, sostanzioso come il primo, delicato e non rude, sicuro come il secondo, inoltre ancora lontano dalla maturità artistica, non potè offrire — nel *Vocabulaire*, in *Poësies*, nel *Cap de Bonne Espérance* — una poesia tagliata a linee nette, ma solo alcuni risultati che mostran buon sangue. Eppure non è errato ascriverlo fra i cubisti, chè tale lo mostran non già *Le grand écart* e *Thomas l'imposteur*, romanzi appassionati ma non ancor puri, ma i suoi tentativi teatrali, da *Le Boeuf sur le Toit* e da *Les Mariés de la Tour Eiffel* altre traduzioni in un atto dell'*Antigone* di Sofocle e del *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, tentativi che derivano — in un certo senso — dalla prefazione preposta da Apollinaire a *Les Mamelles de Tirésias* e mirano a instaurare un teatro poetico, in cui la poesia nasca dal gioco teatrale e sia riposta sostanzialmente in esso, e non sia più componimento lirico o epico declamato sur un palcoscenico, mentre potrebbe esser declamato, altrettanto bene, altrove: poesia *di* teatro, non più poesia *a* teatro.

Assieme a lui altri giovani hanno adottato la tecnica e gli ideali cubisti, volgendosi però verso la descrizione lirica del nuovo universo e delle nuove reazioni che animan l'universo, e per quanto ancora — per così dire — lontani dalla maturità, già celebrati: e tutti sentono l'influenza lirica di Max Jacob, in particolar modo quelli che l'erotismo attrae, come *Cendrars* e *Morand*: il primo attento allo spettacolo di *Le Monde Entier* di cui mostra a suo modo, gli aspetti primitivi in *Kodak;* il secondo, nelle *Camps à arc* e in *Feuilles de Température*, interessandosi specialmente a quei fatti politici e umani che sono anche argomento delle sue novelle di *Ouvert la Nuit* e di *Fermé la Nuit*: mentre gli altri, — *Drieu La Rochelle* che s'appassiona pe' problemi morali e sociali della Francia, nel dopoguerra, e li pesa in *Fond de Cantine*, in *Mesure de la France; Paul Dervée*, spettatore mai attonito e mai sazio, le cui *Films* e le cui *Spirales* riescon spesso nel loro intento di far sentire pienamente la disorganizzazione del mondo di oggi; *Ivan Goll*, introduttore — in Francia — dell'espressionismo e poeta fantasmagorico dell'epopea umana di Charlot, — più racchiusi in loro stessi e nel loro sentire, sfuggon meglio alle imitazioni.

Siamo alla fine, ma il quadro non è completo: non perchè ci sian da rimpianger le opinioni dei poetucoli, ma perchè non abbiamo accennato a un cubista di ottima tempra, a *Mac Orlan*, l'avventuroso romanziere del *Chant de l'Equipage* e della *Vénus Internationale*: le sue poesie de *L'inflation Sentimentale* e di *Simone de Monmartre* han rivelato che questo compagno di scapigliatura dei cubisti, scrisse sempre, fin dai primi libri, secondo l'estetica di Max Jacob e di Picasso. Ecco un buon soggetto per un articolo: il cubismo di Mac Orlan.

Affermano che il cubismo è ritorno al classicismo, reazione contro il romanticismo, perchè impone le briglie al sentimento: cubismo e classicismo sembrano due cose che cozzan fra di loro, e si protesta. Ma Einstein non sarà venuto al mondo inutilmente: il cubismo è un classicismo a quattro dimensioni, come i primitivi eran classici a due dimensioni.

NINO FRANK.

PIERO GOBETTI *Direttore responsabile*.

Soc. An. Tip. Ed. «L'ALPINA» - Cuneo.